


Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales


















# LITTÉRATURES ET FORMES DE SOCIALISATION

Panagiotis Christias (sous la direction de)

M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005



Editorial

**La scienza, la letteratura, il rituale: le vrai dire et le plus que mentir**

**Panagiotis Christias**

Lo scienziato promette la verità senza essere in grado di adempiere la sua promessa mentre lo scrittore promette di mentire, ma con il suo inganno va oltre la finzione. Indubbiamente non racconta la verità, poiché la verità non è la sua preoccupazione principale. Ecco come possiamo riassumere le due attitudini, condannate ad uno sterile antagonismo dalla moderna tendenza positivista. Considerando quindi il progetto su cui si fonda la scienza, la sua promessa originaria e fondatrice, la scienza deve sostenere la verità e nient'altro che la verità. Questo è impossibile secondo la stessa ammissione della scienza. [...] La letteratura si autorizza a ricostruire dei mondi al di là del vero e del falso. [...] Un racconto letterario non richiede la consacrazione della verità, non richiede di essere seguito poiché vero, non s'impone e non prevede nulla. Il suo vero destino è l'erranza e la vera coscienza è quella della disseminazione. Colui che rinuncia alla pretesa della verità rinuncia nello stesso tempo alla volontà di dominazione. Dominare significa creare uno spazio di verità, nel quale colui che enuncia la verità è il signore legittimo di coloro che sono all'interno del campo della concezione del mondo di cui questa verità è la pietra miliare.

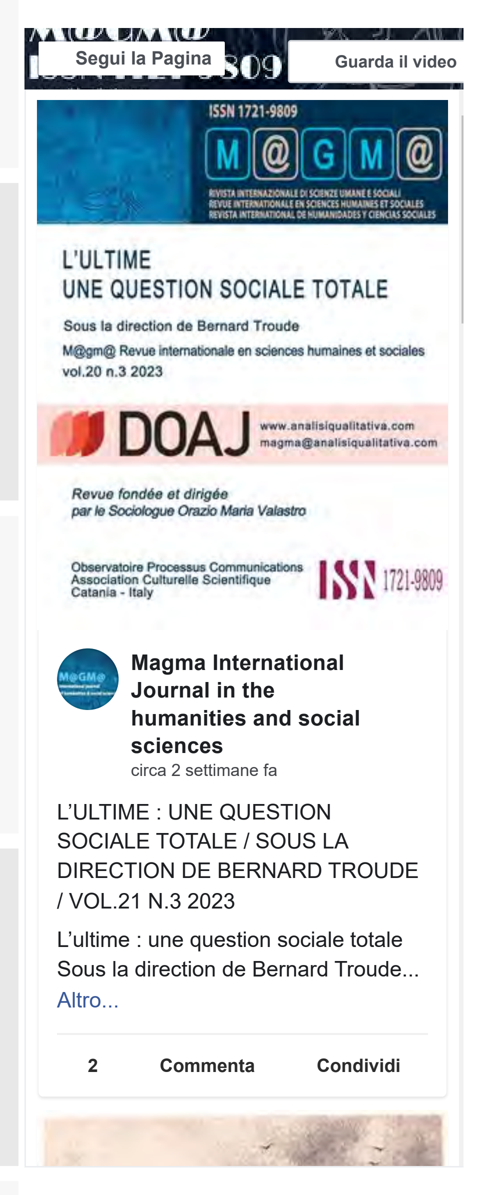
**La science, la littérature, le rituel: le vrai dire et le plus que mentir**

**Panagiotis Christias**

Le scientifique promet la vérité sans être en mesure d'accomplir sa promesse tandis que l'écrivain promet de mentir mais par son mensonge, il fait plus que mentir. Il ne dit certainement pas la vérité, car la vérité n'est pas sa préoccupation première. Voilà comment nous pouvons résumer les deux attitudes, condamnées à un antagonisme stérile par l'attitude positiviste moderne. Compte tenu donc

de l'intention fondatrice de la science, de sa promesse donc originaire et fondatrice, la science doit dire la vérité et rien que la vérité. Ce qui, de l'aveu même de cette même science, est impossible. [...] La littérature se permet de reconstruire des mondes par-delà le vrai et le faux. [...] Un récit littéraire ne demande pas la consécration de la vérité, ne demande pas à être suivi parce que vrai, n'impose rien et n'attend rien. Sa vraie destinée est l'errance et sa vraie conscience est celle de sa dissémination. Celui qui renonce à la prétention de vérité renonce en même temps à la volonté de dominer. Dominer signifie créer un espace de vérité dans lequel celui qui énonce la vérité est le maître légitime de ceux qui sont dans le champ de la conception du monde dont cette vérité est la pierre angulaire.






### La visione sociologica di Costantinos Kavafis: politica, religione, religiosità

**Panagiotis Christias**

Religione e politica sono le due forme principali di riunione e d'accomunamento degli uomini nel corso della storia. Comprendere il modo in cui una terza forma rende possibile il passaggio dall'una all'altra, è lo scopo di questo articolo. La poesia di Constantinos Kavafis è su questo punto esemplare. La lettura del materiale storico da parte del poeta alessandrino ci permette di analizzare le tre forme ed i loro singolari intrecci.

### Le regard sociologique de Costantinos Kavafis: politique, religion, religiosité

**Panagiotis Christias**

Religion et politique sont les deux formes majeures de rassemblement et de communalisation des hommes à travers l'histoire. Comprendre la façon dont une troisième forme rend le passage de l'une à l'autre possible et le but de cet article. La poésie de Constantin Cavafy est sur ce point exemplaire. La lecture du matériau historique par le poète Alexandrin nous permet d'analyser les trois formes et leurs enchevêtrements singuliers.

### La triade femminile: figure della donna ed espressioni del tempo

**Georges Bertin**

Tre figure femminili ossessionano il nostro immaginario: l'amante, la sposa, la strega. Figure contemporaneamente opposte e complementari, esse ci parlano del 'continente oscuro', di quelle figure che ancora ci sollecitano costantemente a non lasciare che si aggroviglino alle nostre spalle i percorsi del desiderio, del nostro rapporto con il Tempo. Esplorando queste figure della donna, tali che la letteratura le ha socializzate dal Medioevo ai nostri giorni, noi vi ritroviamo la forza pregnante del mito.

### La triade féminine: figures de la femme et visages du temps

**Georges Bertin**

Trois figures féminines hantent nos imaginaires, l'amante, l'épouse, la sorcière. Figures à la fois opposées et complémentaires, elles nous parlent non seulement du 'continent obscur', comme de celles qui nous provoquent encore et toujours à ne pas laisser s'embroussailler derrière nous les chemins du désir, mais encore de notre rapport au Temps. Explorant ces figures de la femme, telles que la littérature les a socialisées du Moyen Age à nos jours, nous y retrouvons la force prégnante du mythe.

### L'immaginazione creativa e trasformatrice nella produzione letteraria di Sherman Alexie

**Orazio Maria Valastro**

La forma immaginativa della letteratura di Sherman Alexie esprime quindi una rabbia atavica seppure maturi e prenda forma, attraverso la demarcazione operata dall'immaginazione rispetto ad un passato ormai smarrito e sconfitto, come capacità trasformatrice in grado di creare una diversa connessione tra passato, presente e futuro, inserendo i nativi americani nella cultura nazionale. Scrittore postmoderno Sherman Alexie utilizza l'immaginario indiano per reinserire una cultura in un presente che muta, considerando e proiettando sullo sfondo delle sue storie altre forme necessarie di socialità e solidarietà umane per consentire ai suoi personaggi di proiettarsi in un altro futuro.

## Collection Cahiers M@GM@

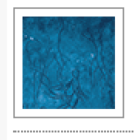



Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.co







DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

est présentée comme un exutoire à nos angoisses, lesquelles sont aussi une sorte d'expression de l'érotisme.

### L'atelier visto dagli scrittori dopo il 1970: permanenza o cambiamento nel lavoro dell'artista contemporaneo

**Véronique Rodriguez**

La lettura di questi racconti in lingua francese, pubblicati successivamente al 1970, ci permettono quindi di concludere che le trasformazioni della pratica artistica degli anni sessanta non è stata completamente assimilata dai letterati. I racconti testimoniano persino di uno scarto rispetto alla pratica sociale artistica poiché, nonostante l'apparizione di parecchie discipline e la moltiplicazione dei luoghi di creazione e di produzione che ne sono la conseguenza, pochissimi scrittori hanno eliminato l'atelier fisso nel quale l'artista crea con le proprie mani e al quale ricorre periodicamente, qualunque siano le prospettive di diffusione della sua opera.

### L'atelier vu par les littéraires après 1970: permanence ou changement dans le travail de l'artiste contemporain?

**Véronique Rodriguez**

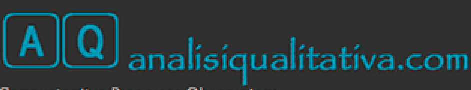
La lecture de ces récits d'expression française, publiés après 1970, nous permet donc de conclure que les transformations de la pratique artistique des années 60 n'ont pas complètement été intégrées par les littéraires. Les récits témoignent encore d'un décalage par rapport à la pratique sociale artistique car, malgré l'apparition de plusieurs disciplines ainsi que la multiplication de lieux de création et de production qui en sont la conséquence, très peu d'écrivains ont évacué l'atelier fixe dans lequel l'artiste crée de ses propres mains et où il retourne périodiquement, quelles que soient les perspectives de diffusion de son oeuvre.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia








info@analisiqualitativa.com | +39 334 224 4018








Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali


















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# LA SCIENZA, LA LETTERATURA, IL RITUALE: LE VRAI DIRE ET LE PLUS QUE MENTIR



## (Traduzione Orazio Maria Valastro)

## Panagiotis Christias

panagiotischr@yahoo.fr
**Ricercatore presso il CEAQ (Centro di Studi sull'Attuale e il Quotidiano, Paris V), Università René Descartes, Paris5-Sorbonne; Insegna all'Istituto sul Lavoro Sociale e la Ricerca Sociale (ITSRS), Francia.**

A Jacques Derrida.
*"De quelle nature est ce langage, puisque déjà il n'appartient plus, plus simplement, ni à la question ni à la réponse dont nous venons, et dont nous sommes encore en train, de vérifier les limites? En quoi consiste cette vérification qui ne va jamais sans quelque sacrifice? Appellera-t-on cela un témoignage, en un sens que n'épuiseraient ni le martyre, ni l'attestation, ni le testament? Et à condition que, comme tout témoignage, cela ne soit jamais réductible, précisément à la vérification, à la preuve ou à la démonstration, en un mot au savoir?"* (Derrida, 1993, pp.54-55)

Lo scienziato promette la verità senza essere in grado di adempiere la sua promessa mentre lo scrittore promette di mentire, ma con il suo inganno va oltre la finzione. Indubbiamente non racconta la verità, poiché la verità non è la sua preoccupazione principale. Ecco come possiamo riassumere le due attitudini, condannate ad uno sterile antagonismo dalla moderna tendenza positivista. Considerando quindi il progetto su cui si fonda la scienza, la sua promessa originaria e fondatrice, la scienza deve sostenere la verità e nient'altro che la verità. Questo è impossibile secondo la stessa ammissione della scienza. La storia della scienza è una storia d'errori scientifici, di teorie che non sono più in vigore, abbandonate o sostituite da altre. La letteratura, al contrario, promette di mentire, di sospendere o di mettere tra parentesi la realtà con lo scopo di creare un mondo che non esiste, un mondo immaginario, spettrale, irreale. Non può tuttavia, per la disposizione delle cose di questo mondo, puramente e semplicemente mentire. Per mentire deve innanzi tutto affermare la verità. Il mondo immaginario che rappresenta si duplica: accanto al mondo immaginario è presente lo spettro del nostro mondo, la sua struttura, le forme della vita quotidiana. La letteratura parla d'amore, d'odio, di desiderio e repulsione. Può presentare dei personaggi immaginari ma le relazioni tra

questi personaggi non possono essere che reali, anche a rischio d'essere incomprese dal lettore.

Nella stessa attitudine della scienza vi è qualcosa di nobile, una promessa ed una speranza, la fede nella scienza o "la nostra fede nel futuro della ragione" di cui parlava Durkheim alla fine della prefazione della prima edizione delle Regole del metodo sociologico. Questa fede si situa in ciò che la scienza positivista chiama il metodo, la procedura, la somministrazione della prova. Il metodo è il rituale stesso della scienza, sacro-santa successione di proposizioni in un linguaggio strutturato secondo le regole del metodo e del procedimento. La fede, il rituale, il metodo, la procedura: ecco l'essenza della scienza, non il suo rapporto al mondo ed alle cose del mondo. Questo rapporto è secondario, è un'offerta, il sacrificio all'altare della verità. Altre forme di discorso, tra le quali il discorso letterario, consentono un rapporto al mondo. Il mondo esterno nel processo scientifico, i fenomeni, sono il materiale che verificherà la procedura. Non è lo studio del mondo fenomenico che prevale ma la procedura d'auto-verificazione della procedura. Una procedura della procedura, il rituale stesso del sacrificio della cosa all'altare della verità, è il risultato cinico di una messa in scena cinica dell'intenzione e della pretesa dell'istituzionalizzazione del *'vrai dire'*.

Cosa differenzia il discorso scientifico dagli altri discorsi se non la forma, l'esteriorità, che traduce il rituale instaurato dalla suo stesso intento, dalla sua pretesa, dalla sua promessa originaria. Esteriorità della forma e del discorso ma altresì esteriorità e forma del mondo scientifico, rituale del passaggio del potere o del carisma. Non parlava di questo Pierre Bourdieu nella sua lezione inaugurale al Collegio di Francia nel 1982?

*"[...] Rite d'agrégation et d'investiture, la leçon inaugurale, inceptio, réalise symboliquement l'acte de délégation au terme duquel le nouveau maître est autorisé à parler avec autorité et qui institue sa parole en discours légitime, prononcé par qui de droit. L'efficacité proprement magique du rituel repose sur l'échange silencieux et invisible entre le nouvel entrant, qui offre publiquement sa parole, et les savants réunis qui attestent par leur présence en corps que cette parole, d'être ainsi reçue par les maîtres les plus éminents, devient universellement recevable, c'est-à-dire, au sens fort, magistrale."* (p.5)

Pierre Bourdieu ci presenta chiaramente l'aspetto rituale del discorso scientifico e la messa in scena istituzionale dell'intenzione originale della scienza, la sua promessa di asserire la verità e nient'altro che la verità: prospettandoci tuttavia qualcosa di più. Parafrasando Pascal possiamo dire: poiché lo scienziato non può dichiarare la verità, fa in modo che ciò che afferma sia la verità incontestabile per tutti, magistralmente e universalmente enunciata. Ci consegna, come prova, il suo intento ritualizzato nella procedura della procedura e la messa in scena teatrale dell'enunciato della verità scientifica o dell'adempimento della promessa.

Nonostante la letteratura abbia i suoi costi e le sue ricompense, i suoi riti e le sue commemorazioni, non è il rito che conferma il suo discorso. Che cosa ratifica il suo discorso? Bruno Péquignot propone di rispondere quanto segue: il pubblico o "la questione di una certa corrispondenza tra l'arte, l'artista ed il suo pubblico" (Péquignot, 1993, p.145). Ma di quale pubblico si tratta? Quello effettivo, che si soddisfa di un certo discorso perché questo discorso non fa che riprodurre ciò in cui questo stesso pubblico si sente "protetto"? O piuttosto quello potenziale del teatro rivoluzionario, per riprendere l'esempio di Bruno Péquignot, il quale non cerca di piacere ma di trasformare il mondo? Questo significa che il poeta sarà giudicato dall'apprezzamento del suo pubblico reale o potenziale? A partire da quanti lettori o quante edizioni noi siamo in diritto di considerare che un'opera trovi il suo pubblico? Oppure bisogna attendere che un'opera sia istituzionalizzata e proceda seguendo le norme dell'istituzione e della scienza positivista, che sia inserita nel programma di lettere per dichiararla tale? Ciò significa molto semplicemente che non si può propriamente pretendere di conoscere le frontiere del discorso letterario. Tutto questo o nulla di tutto questo può sussistere della letteratura e ciononostante noi conosciamo perlomeno qualche testo che lo sia.

Vi è tuttavia qualcosa di più profondo nella risposta di Bruno Péquignot. Questo qualcosa è il potere effettivo di creare un pubblico, inerente ad ogni opera d'arte o di letteratura. Thomas Mann parla giustamente di questo legame "imponderabile" (*Unwägbares*), l'affinità.

*"Pour qu'un produit majeur de l'esprit soit capable d'avoir aussitôt un effet (Wirkung) vaste et profond, il faut qu'une affinité [Verwandtschaft]* [1] *secrète, qu'un accord même existe entre le destin [Schicksal] personnel de son auteur et celui, général, de ses contemporains [mitlebenden]. Les hommes ne savent pas pourquoi ils célèbrent une œuvre d'art. A mille lieux d'être des connaisseurs, ils croient y découvrir cent qualités qui justifient d'autant leur intérêt; mais la véritable cause de leur approbation est un impondérable, c'est la sympathie [Sympathie]."* (Mann, 2002, p.47)

Non dimentichiamo che un altro autore di quest'epoca parlava pure di *einfühlende Phantasie* (Weber, 1998, p.544), d' "immaginazione empatica" come un mezzo per rendere intelligibile un comportamento empiricamente verificato. Vi è dunque un rapporto diretto tra un autore e il destino della comunità storica alla quale egli si rivolge. E' questo rapporto trascendente e diretto, quest'immediatezza, che si traduce in un effetto (*Wirkung*) sulla realtà. Questo "effetto vasto e profondo" al di là di qualsiasi aspettativa, è giustamente la messa in opera sociale del *'plus que mentir'* che la letteratura non promette ma realizza, la sua *verità*

*effectuale*, per riprendere le parole di Florentin. Cosa costituisce la letteratura in quanto letteratura nella sua stessa intenzione d'essere letteratura? Non è forse la sua ostinazione a non dichiarare la verità, la sua devozione alla menzogna, il sacrificio originale della verità all'altare della vita e del commercio con le cose del mondo, che gli permette giustamente di non mentire più? E' grazie al fatto che la letteratura non impiega dei rituali precisati, vale a dire dei processi d'auto tematizzazione e d'auto regolarizzazione del discorso letterario attraverso se stesso, con lo scopo di divenire un corpo formale che sia anche un corpo comunicativo.



La letteratura si autorizza a ricostruire dei mondi al di là del vero e del falso. Si tratta di un mondo, così come diceva Nietzsche, dove niente è vero e dove tutto è permesso. Essa non fa che collegare a suo piacere gli elementi empiricamente constatabili, quindi reali, in modo che la sintesi finale sia qualcosa di più di un assemblaggio, dunque irreale o indipendente della realtà. Un uomo esiste, un cavallo esiste ma l'uomo-cavallo non esiste. E' una chimera, una menzogna tanto evidente quanto incredibile. Questa chimera, che è la produzione letteraria, accompagna pur tuttavia l'uomo dal principio della sua costituzione in comunità storica. Influenza la sua coscienza, forgia il suo carattere, fa presa sulle sue istituzioni. Tutto questo senza pretendere di dichiarare la verità, senza alcuna intenzione di *'vrai dire'*. Al contrario, è la menzogna che la protegge e la nutre, che la conduce e la guida. Un racconto letterario non richiede la consacrazione della verità, non richiede di essere seguito poiché vero, non s'impone e non prevede nulla. Il suo vero destino è l'erranza e la vera coscienza è quella della disseminazione.

Colui che rinuncia alla pretesa della verità rinuncia nello stesso tempo alla volontà di dominazione. Dominare significa creare uno spazio di verità, nel quale colui che enuncia la verità è il signore legittimo di coloro che sono all'interno del campo della concezione del mondo di cui questa verità è la pietra miliare. Ma un discorso che non pretende di dichiarare la verità, quale pretesa di dominazione può avere? Non ha alcun successo di dominare su di un mondo che cerca la fede, la certezza e dove regnano la superstizione e la credulità. Come diceva Castoriadis, Aristotele si è sbagliato: l'uomo non è un animale che cerca la verità ma un animale che cerca la certezza e che la cerca ad ogni prezzo. La parola verità è garante della certezza, della fine dell'inquietudine, dell'erranza e del viaggio. La letteratura non assume il ruolo della verità e ne paga il prezzo: la violenza che genera non può essere concentrata su di un'effettiva conquista del potere. Essa è disseminata, opera come un virus tra i discorsi che pretendono alla verità rendendoli inoperanti. Non è un caso se nel discorso letterario possiamo trovare tutti gli altri discorsi: politico, religioso, psicologico e anche scientifico o sociologico ma sprovvisti della pretesa iniziale della verità e del potere. Non è un caso se la più importante accusa contro un testo scientifico non è quella di essere errato bensì di essere letterario. La letteratura è proteiforme, imprendibile. Essa rassomiglia a delle cellule indifferenziate che possono prendere in seguito qualunque forma, divenire neuroni, pelle, cellule del fegato, del cuore o del sangue. E' ugualmente la ragione per la quale essa resiste ad ogni discorso meta-linguistico, a tutti i meta-linguaggi che cercano di ridurla a questo o ad un altro ideal-tipo discorsivo. E' un errore metodologico situarla allo stesso livello dei discorsi specializzati, di paragonarla alla sociologia, alla psicologia o alla filosofia. Essa è una massa amorfa di proposizioni, il cui concatenamento delle une alle altre obbedisce a delle regole linguistiche minimali quando, sotto certe forme, essa diventa semplicemente *ungrammatical*. Per superare questo stadio del discorso, le scienze e notoriamente le scienze sociali hanno moltiplicato i riti di demarcazione. La specializzazione non è altro che la ritualizzazione, rispetto all'ordine del discorso e all'ordine istituzionale. Se la scienza sociale tiene molto a ritualizzarsi, vale a dire a moltiplicare le procedure riflessive e auto referenziali, in modo tale che il nuovo sarebbe accettato unicamente a titolo di manovra di verificazione del dispositivo interno, è soprattutto per differenziarsi della letteratura attuale definendo le sue frontiere.



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002



Con questa rubrica tematica ci proponiamo di mettere in relazione i riti della scienza sociale e la massa amorfa proposizionale, in rapporto diretto con la realtà sociale. Ciò per due ragioni principali: comprendere i legami tra il discorso letterario indifferenziato nei suoi rapporti con il discorso specializzato delle scienze sociali e comprendere i meccanismi all'origine della specializzazione delle scienze sociali. Se la promessa di verità è all'origine della ritualizzazione e dei processi d'auto tematizzazione delle scienze sociali, questa promessa non è indipendente da quello che abbiamo definito *verità effectuale* del discorso letterario, vale a dire del *'plus que mentir'* che la letteratura non promette ma realizza. Poiché è in questo *'plus que mentir'* che ha origine il *'vrai dire'*, o altrimenti detto, questo *'plus que mentir'* è la promessa del compimento del *'vrai dire'*.

**NOTE**

**1]** Goethe è stato il primo a parlare di affinità di sentimenti come di un genere di comunicazione segreta tra gli essere. Cf., Die Walverwandtschaften (1809).

**BIBLIOGRAFIA**

Derrida J., Passions, Galilée, Paris, 1993.
Mann T., La Mort à Venise, Le livre de poche, Paris, 2002.

Péquignot M., Pour une sociologie esthétique, L'Harmattan, Paris, 1993.
Weber M., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1988.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia



Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales













**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# LA SCIENCE, LA LITTERATURE, LE RITUEL: LE VRAI DIRE ET LE PLUS QUE MENTIR



## Panagiotis Christias

panagiotischr@yahoo.fr
**Chercheur au Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ); Chargé de cours à l'université René Descartes - Paris5; Enseignant à l'Institut de Travail Social et de Recherches Sociales (ITSRS).**

A Jacques Derrida.
*"De quelle nature est ce langage, puisque déjà il n'appartient plus, plus simplement, ni à la question ni à la réponse dont nous venons, et dont nous sommes encore en train, de vérifier les limites? En quoi consiste cette vérification qui ne va jamais sans quelque sacrifice? Appellera-t-on cela un témoignage, en un sens que n'épuiseraient ni le martyre, ni l'attestation, ni le testament? Et à condition que, comme tout témoignage, cela ne soit jamais réductible, précisément à la vérification, à la preuve ou à la démonstration, en un mot au savoir?"* (Derrida, 1993, pp.54-55)

Le scientifique promet la vérité sans être en mesure d'accomplir sa promesse tandis que l'écrivain promet de mentir mais par son mensonge, il fait plus que mentir. Il ne dit certainement pas la vérité, car la vérité n'est pas sa préoccupation première. Voilà comment nous pouvons résumer les deux attitudes, condamnées à un antagonisme stérile par l'attitude positiviste moderne. Compte tenu donc de l'intention fondatrice de la science, de sa promesse donc originaire et fondatrice, la science doit dire la vérité et rien que la vérité. Ce qui, de l'aveu même de cette même science, est impossible. L'histoire de la science n'est qu'une histoire d'erreurs scientifiques, des théories qui ne sont plus en vigueur, tombées en désuétude et remplacées par d'autres. La littérature, au contraire, promet de mentir, de suspendre ou de mettre entre parenthèses la réalité dans le but de créer un monde qui n'existe pas, un monde fantomatique, spectral, irréel. Néanmoins, par la disposition des choses de ce monde, elle ne peut pas purement et simplement mentir. Pour pouvoir mentir, elle doit d'abord dire la vérité. Le monde fantomatique qu'elle présente se dédouble: à côté du monde imaginaire, est présent le spectre de notre monde à nous, sa structure, son ossature, les formes de la vie quotidienne. La littérature parle d'amour, de haine, de désir ou de dégoût. Elle peut présenter des personnages imaginaires mais les liens entre ces personnages ne peuvent être que réels au risque d'être incompris par le lecteur.

De l'autre côté, dans l'attitude même de la science, il y a quelque chose de noble, une promesse et un espoir, la foi justement en la science ou "notre foi dans l'avenir de la raison" dont nous parlait Durkheim, à la fin de la préface de la première édition des Règles de la méthode sociologique. Cette foi se dépose, dans ce que la science positiviste nomme la méthode, la procédure, l'administration de la preuve. La méthode est le rituel même de la science, sacro-saint enchaînement de propositions dans un langage structuré d'après les règles de la méthode et de la procédure. La foi, le rituel, la méthode, la procédure: voilà l'essentiel de la science, non pas son rapport au monde ou aux choses du monde. Ce rapport est second, il est justement l'offrande, la chose sacrificielle à l'aune de la vérité. D'autres types de discours, dont le discours littéraire comportent un rapport au monde. Dans le processus scientifique, le monde extérieur, les phénomènes à proprement parler, n'est que le matériel qui vérifiera la procédure. Ce n'est pas l'étude du monde phénoménal qui l'emporte mais la procédure d'auto-vérification de la procédure. Une procédure de la procédure, le rituel même du sacrifice de la chose à l'autel de la vérité, est le résultat cynique d'une mise en scène cynique de l'intention et de la prétention de l'institutionnalisation du vrai dire.

Qu'est-ce qui différencie le discours scientifique des autres discours sinon la forme, l'extériorité, qui ne fait que traduire le rituel mis en place par son intention, par sa prétention, par sa promesse originaire. Extériorité de la forme et du discours aussi bien qu'extériorité et forme du monde scientifique, rituel de la passation du pouvoir ou du charisme. N'est-ce pas ainsi que parlait Pierre Bourdieu dans sa leçon inaugurale au Collège de France en 1982?

*"[...] Rite d'agrégation et d'investiture, la leçon inaugurale, inceptio, réalise symboliquement l'acte de délégation au terme duquel le nouveau maître est autorisé à parler avec autorité et qui institue sa parole en discours légitime, prononcé par qui de droit. L'efficacité proprement magique du rituel repose sur l'échange silencieux et invisible entre le nouvel entrant, qui offre publiquement sa parole, et les savants réunis qui attestent par leur présence en corps que cette parole, d'être ainsi reçue par les maîtres les plus éminents, devient universellement recevable, c'est-à-dire, au sens fort, magistrale."* (p.5)

Pierre Bourdieu présente bien l'aspect rituel du discours scientifique et la mise en scène institutionnelle de l'intention originaire de la science, sa promesse de dire la vérité et rien que la vérité. Or, il nous présente quelque chose de plus. Paraphrasant Pascal, nous pouvons dire: puisque le scientifique ne peut pas dire la vérité, il fait en sorte que ce qu'il dit soit la vérité incontestable de tous, magistralement et universellement énoncée. Il n'emporte comme preuve que son intention ritualisée dans la procédure de la procédure et dans la mise en place théâtrale de l'énonciation de la vérité scientifique ou de l'accomplissement de la promesse.

De l'autre côté, même si la littérature a ses prix et ses récompenses, ses rites et ses salons, ce n'est pas le rite qui valide son discours. Qu'est-ce qui valide au juste son discours? Bruno Péquignot propose de répondre: le public ou "la question d'une certaine mise en rapport entre l'art et l'artiste et son public" (Péquignot, 1993, p.145). Mais de quel public est-il question ici? De celui, effectif, qui se plaît à un certain discours parce que ce discours ne fait que reproduire celui dans lequel ce public se sent en "sécurité"? Ou bien de celui, potentiel, du théâtre révolutionnaire, pour reprendre l'exemple de Bruno Péquignot, qui ne cherche pas à plaire mais à transformer le monde? Cela signifie-t-il que le poète sera jugé à l'aune de son public réel ou potentiel? A partir de combien de lecteurs ou à partir de combien d'éditions est-on en droit de considérer qu'une oeuvre trouve son public? Ou, faut-il attendre qu'une oeuvre soit institutionnalisée et commence à jouer le jeu de l'institution et de la science positive, qu'elle soit mise au programme de l'agrégation de lettres afin de la déclarer telle? Ceci signifie tout simplement que l'on ne peut pas véritablement prétendre connaître les frontières du discours littéraire. Tout ou rien peut être de la littérature et cependant nous connaissons au moins quelques textes qui le sont.

Il y a pourtant quelque chose de plus profond dans la réponse de Bruno Péquignot. Ce quelque chose est un pouvoir effectif de créer un public, inhérent à toute oeuvre d'art ou de littérature. Thomas Mann parle justement de ce lien "impondérable" (*Unwägbares*), la sympathie.

*"Pour qu'un produit majeur de l'esprit soit capable d'avoir aussitôt un effet (Wirkung) vaste et profond, il faut qu'une affinité [Verwandtschaft]* [1] *secrète, qu'un accord même existe entre le destin [Schicksal] personnel de son auteur et celui, général, de ses contemporains [mitlebenden]. Les hommes ne savent pas pourquoi ils célèbrent une œuvre d'art. A mille lieux d'être des connaisseurs, ils croient y découvrir cent qualités qui justifient d'autant leur intérêt; mais la véritable cause de leur approbation est un impondérable, c'est la sympathie [Sympathie]."* (Mann, 2002, p.47)

N'oublions pas qu'un autre auteur de cette époque parlait aussi de *einfühlende Phantasie* (Weber, 1998, p.544), d' "imagination empathique" comme un moyen de rendre intelligible un comportement empiriquement constaté. Il y a alors un rapport direct entre un auteur et la destinée de la communauté historique à laquelle il s'adresse. C'est ce rapport transcendant et direct, cette immédiateté, qui se traduit dans un effet (*Wirkung*) sur la réalité. Cet "effet vaste et profond" par-delà toute attente, est justement la mise en oeuvre sociale du plus que mentir que la littérature ne promet pas mais effectue, sa *verità effectuale*, pour reprendre le mot du Florentin. Qu'est-ce qui constitue la littérature en tant que littérature dans son intention

même d'être littérature? N'est-ce pas son obstination à ne pas dire la vérité, son dévouement au mensonge, le sacrifice originel de la vérité à l'autel de la vie et du commerce avec les choses du monde, ce qui lui permet justement de plus que mentir? Et c'est grâce au fait que la littérature n'emploie pas de rituels définitionnels, c'est-à-dire de processus d'auto-thématisation et d'auto-régulation du discours littéraire par lui-même dans le but de devenir un corps formel qu'elle est un corps ouvert.



La littérature se permet de reconstruire des mondes par-delà le vrai et le faux. Ainsi que le disait Nietzsche, il s'agit d'un monde où rien n'est vrai et où tout est permis. Elle ne fait que combiner les éléments empiriquement constatables, donc réels, à son gré de sorte que la synthèse finale soit plus que l'assemblage, donc irréelle ou indépendante de la réalité. Un homme existe, un cheval existe mais l'homme-cheval n'existe pas. C'est une chimère, un mensonge aussi grossier qu'incroyable. Mais cette chimère qu'est la production littéraire accompagne l'homme depuis l'aube de sa constitution en communauté historique. Elle influence sa conscience, elle forge son caractère, elle a de l'emprise sur ses institutions. Tout cela sans prétendre dire la vérité, sans aucune intention de vrai dire. Au contraire, c'est le mensonge qui la protège et qui la nourrit, qui la porte et qui l'emporte. Un récit littéraire ne demande pas la consécration de la vérité, ne demande pas à être suivi parce que vrai, n'impose rien et n'attend rien. Sa vraie destinée est l'errance et sa vraie conscience est celle de sa dissémination.

Celui qui renonce à la prétention de vérité renonce en même temps à la volonté de dominer. Dominer signifie créer un espace de vérité dans lequel celui qui énonce la vérité est le maître légitime de ceux qui sont dans le champ de la conception du monde dont cette vérité est la pierre angulaire. Mais un discours qui ne prétend pas dire la vérité, quelle prétention peut-il avoir à la domination? Il n'a aucune chance de dominer dans un monde qui cherche la foi, la certitude et où règnent la superstition et la crédulité. Comme le disait Castoriadis, Aristote s'est trompé: l'homme n'est pas un animal qui cherche la vérité mais un animal qui cherche la certitude et qui la cherche à tout prix. Le mot vérité est le garant de la certitude, de la fin de l'inquiétude, de l'errance et du voyage. La littérature ne joue donc pas le jeu de la vérité et elle en paye le prix: la violence qu'elle engendre ne peut être concentrée sur une effective prise du pouvoir. Elle est disséminée, elle opère comme un virus entre les discours qui prétendent à la vérité en les rendant inopérants. Ce n'est pas par hasard si dans le discours littéraire nous pouvons trouver tous les autres discours: politique, religieux, psychologique et même scientifique ou sociologique mais dépourvus de leur prétention initiale à la vérité et au pouvoir. Ce n'est pas par hasard si la plus grande accusation contre un texte scientifique n'est pas d'être faux mais d'être littéraire. La littérature est protéiforme, insaisissable. Elle ressemble à ces cellules indifférenciées qui peuvent par la suite prendre n'importe quelle forme, devenir neurones, peau, cellules du foie, du coeur ou du sang. C'est également la raison pour laquelle elle résiste à tous les discours méta-linguistiques, à tous les métalangages qui cherchent à la réduire à tel ou tel autre idéal type discursif. C'est une erreur méthodologique de la mettre au même niveau que les discours spécialisés, de la comparer à la sociologie, à la psychologie ou à la philosophie. Elle est une masse amorphe de propositions, dont l'enchaînement des unes aux autres obéit aux règles linguistiques minimales quand, sous certaines formes, elle ne devient pas tout simplement *ungrammatical*. Pour dépasser ce stade de discours, les sciences et notamment les sciences sociales ont multiplié les rites de démarcation. La spécialisation n'est autre que la ritualisation, à la fois dans l'ordre du discours et dans l'ordre institutionnel. Si la science sociale tient tant à se ritualiser, c'est-à-dire à multiplier les procédures réflexives et auto-référentielles, de sorte que le nouveau ne serait accepté qu'à titre de manoeuvre de vérification de la machine interne, c'est surtout pour se différencier de la littérature ambiante en définissant ses frontières.



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002



Ce que nous proposons dans ce dossier thématique est une mise en rapport entre les rites de la science sociale et la masse propositionnelle amorphe, en rapport direct avec la réalité sociale. Cela pour deux raisons majeures: comprendre les liens entre le discours littéraire indifférencié dans ses rapports avec le discours spécialisé des sciences sociales et comprendre les mécanismes à l'origine de la spécialisation des sciences sociales. Si la promesse de vérité est à l'origine de la ritualisation et des processus d'auto-thématisation des sciences sociales, cette promesse n'est pas indépendante de ce que nous avons nommé *verità effectuale* du discours littéraire, c'est-à-dire du plus que mentir que la littérature ne promet pas mais qu'elle effectue. Car c'est dans ce plus que mentir que s'enracine le vrai dire, autrement dit, ce plus que mentir est la promesse de l'accomplissement de la promesse de vrai dire.

**NOTES**

**1]** Goethe fut le premier à parler d'affinités des sentiments comme d'un genre de communion secrète entre les êtres. Cf., Die Walverwandtschaften (1809).

**BIBLIOGRAPHIE**

Derrida J., Passions, Galilée, Paris, 1993.
Mann T., La Mort à Venise, Le livre de poche, Paris, 2002.

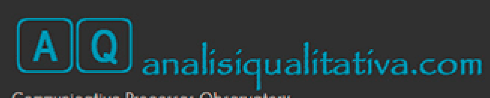
Péquignot M., Pour une sociologie esthétique, L'Harmattan, Paris, 1993.
Weber M., Gesammelte Aufsätze zur Wissenschaftslehre, J.C.B. Mohr, Tübingen, 1988.

M@GM@ ISSN 1721-9809


Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France







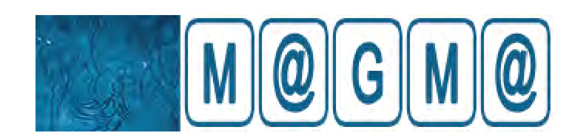













Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali


















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# LA VISIONE SOCIOLOGICA DI CONSTANTINOS KAVAFIS: POLITICA, RELIGIONE, RELIGIOSITÀ

## (Traduzione Paolo Coluccia)

## Panagiotis Christias

panagiotischr@yahoo.fr
**Ricercatore presso il CEAQ (Centro di Studi sull'Attuale e il Quotidiano, Paris V), Università René Descartes, Paris5-Sorbonne; Insegna all'Istituto sul Lavoro Sociale e la Ricerca Sociale (ITSRS), Francia.**



"C'est certes une tâche difficile d'éduquer les étudiants au regard sociologique, duquel tout dépend et qui consiste dans tout phénomène social particulier à séparer sur-le-champ la forme sociale du contenu matériel. Si l'on arrive une fois à avoir ce regard, alors les faits sociologiques ne nous apparaissent pas si rares à trouver."
Georg Simmel (Lettera a Célestin Bouglé del 22-11-1898, citazione di Werner Gephart in 'Derive autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli', L'Harmattan, Paris, 2004)

Religione e politica sono le due forme principali di riunione e d'accomunamento degli uomini nel corso della storia. Comprendere il modo in cui una terza forma rende possibile il passaggio dall'una all'altra, è lo scopo di questo articolo. La poesia di Constantinos Kavafis [1] è su questo punto esemplare. La lettura del materiale storico da parte del poeta alessandrino ci permette di analizzare le tre forme ed i loro singolari intrecci.

**Politeismo, religiosità e mistica**

Kavafis è un poeta-storico. Egli stesso si definisce come tale. Dunque, al fine di comprendere il significato delle sue poesie, dobbiamo leggerle nel senso storico di due epoche: dapprima, in quello dell'epoca nella quale sono scritte e, dopo, in quello dell'epoca alla quale si riferiscono. Kavafis scrive dalla fine del diciannovesimo secolo fino al 1933 ad Alessandria, ancor sempre impregnata dallo spirito greco. Ma le sue poesie si riferiscono all'Alessandria mitica del periodo ellenistico. Nei due casi osserveremo uno scontro: tra il monoteismo e il politeismo. Se si preferisce, si può dare a questo scontro sociale un altro nome, più erudito, quello tra Ragione sociale e Rivelazione. Ma il poeta non si pronuncia con dimostrazioni logico-formali. Si

accontenta di vedere e descrivere il modo in cui la vita sociale stessa tratta di questa antinomia. In altre parole, descrive le forme mediante le quali la vita trova il compromesso necessario delle forze antagonistiche, compromesso necessario per la sua perpetuazione.




La vita finisce sempre per collegare ciò che è dogmaticamente contradditorio e distinto. Nel caso della relazione tra la ragione e la rivelazione, la discussione sociale segue il cammino delle relazioni concrete degli individui concreti nelle comunità cristiane e pagane, e questo fin dall'epoca del cristianesimo primitivo. Questa relazione si traduce in linguaggio sociologico come il problema della doppia appartenenza. Ecco come questa doppia appartenenza o questa doppia vita è rivissuta (*nacherlebt*) da Constantinos Kavafis in una poesia del 1929, Myrès, Alessandria, nel 340 dopo-Cristo:




"Quando ho saputo la brutta notizia della morte di Myrès, mi sono recato da lui, nella sua casa, benché eviti di entrare nelle case dei cristiani, soprattutto quando hanno gioie o lutti.
Mi sono trattenuto in un corridoio; non volevo avventurarmi dentro, poiché avevo notato che i genitori del morto mi osservavano con sorpresa, forse con ostilità.
Lo si era messo in una grande sala di cui potevo scorgere una parte, dall'angolo in cui mi trovavo. Ovunque tappeti preziosi, oggetti d'oro o d'argento.
Ero là; piangevo in quell'angolo di corridoio. Pensavo che le nostre riunioni, le nostre passeggiate senza Myrès sarebbero state ormai scipite, che non lo avrei visto più, durante le nostre belle e voluttuose serate, a divertirsi, e a ridere, e a recitare versi con il suo senso perfetto del ritmo greco. E mi dicevo che avevo del tutto perso la sua bellezza, che avevo del tutto perso il giovane uomo che amavo così ardentemente. Alcune vecchie donne, vicino a me, si raccontavano ogni particolare dei suoi ultimi momenti: il nome del Cristo incessantemente sulle sue labbra, una croce nelle sue mani... Quindi quattro sacerdoti cristiani sono entrati nella stanza, e recitavano con fervore preghiere a Gesù o a Maria. (Non sono molto informato sulla loro religione). Certamente, non ignoravamo che Myrès era cristiano.
L'avevamo saputo immediatamente, quando, due anni fa, si era associato a noi. Ma viveva assolutamente come tutti noi, dedito più d'ogni altro ai piaceri e spendendo per gli stessi senza tener conto, indifferente dell'opinione altrui, e partecipando volentieri alle nostre risse notturne, quando il nostro gruppo incontrava per caso nella via un gruppo opposto. Non parlava mai della sua religione. Una volta, me ne ricordo, gli abbiamo anche detto che combinavamo di portarlo al Serapeum, ma questa battuta è sembrato dispiacergli... Ah! Mi ricordo anche che, quando facevamo banchetti a Nettuno, è rimasto distaccato, deviando gli occhi... E quando un giorno uno di noi ha esclamato con entusiasmo: "Che il grande Apollo, dio pieno di bellezza, ci protegga e ci favorisca!", Myrès ha mormorato (gli altri nulla hanno inteso): "Eccetto me!"
I sacerdoti cristiani pregavano a voce alta per l'anima del giovane uomo. Osservavo con quale cura, con quale ardente attenzione per i minimi dettagli dei riti, si preparasse questa sepoltura cristiana. E improvvisamente una sensazione sconosciuta m'invade. Sento vagamente che Myrès si allontanava da me; sento che, cristiano, si era riunito ai suoi, e che io non ero più che un totale straniero. Poi un altro dubbio mi sfiorò: se per caso la mia passione mi aveva ingannato, se non ero stato che uno straniero per lui? Mi sono gettato allora fuori dalla loro casa spaventosa. Sono fuggito precipitosamente prima che il loro cristianesimo mi afferrasse, non trasformasse la memoria di Myrès." [2]

Il ritorno di Kavafis all'epoca ellenistica, in terra d'Oriente, in particolare ad Alessandria ma anche in Siria, l'obbliga ad entrare nello spirito di quest'epoca, della messa a morte del politeismo da parte dello spirito filosofico greco, radicalmente ateo, e dell'emergenza dello spirito cristiano, promotore di una nuova religiosità e di una nuova forza mistica d'aggregazione. Se, nelle sue poesie, Kavafis si sente profondamente cristiano, non cessa pertanto di appartenere allo spirito politeista. La poesia *Ionica*, scritta nel 1911, è una risposta, un grido di disperazione contro la distruzione dei templi degli antichi dèi da parte dei Cristiani di Bisanzio:

Collana Quaderni M@GM@




Volumi pubblicati

www.quaderni.analisiqualitativa.co

"Benché abbiamo rotto le loro statue,
benché le abbiamo espulse dai loro templi,
gli dèi non sono morti in ogni caso.
O terra di Ionia, è te che amano ancora,
è di te che le loro anime si ricordano ancora.
Quando una mattina d'agosto spunta su di te
un fremito della loro vita attraversa la tua atmosfera;
ed a volte, vaga, eterea, un'Ombra d'efebo
sfiora con un piede leggero la sommità delle tue colline." [3]

Quest'ombra, questo spettro d'efebo che sfiora le colline di Ionia è la voce e la via di una resistenza segreta che si eleva contro le forze della trasformazione. Esiste una mistica delle forze pagane, attaccate alla terra e che rifiutano di abbandonare i loro templi. Ciò significa che lo spirito politeistico rifiuta di scomparire, diventa linguaggio mistico, segreto, scrittura esoterica e fiamma psichica nei poeti e nei pensatori mistici che lo conservano in vita trasformandolo per inserirlo nuovamente nella vita quotidiana. È l'integrazione di questo spirito nella vita di tutti i giorni che ha dato le forme sincretistiche di un "monoteismo politeista" dove i santi della Chiesa ufficiale si sono sostituiti agli dei dello Olimpo e dove la Vergine Maria sostituisce la Vergine Atena in tutte le sue funzioni simboliche e istituenti.

Ciò che Kavafis condanna, è lo spirito dogmatico, il puritanesimo legato ad un tentativo di conformare la società nella moralità scaturita da un'istanza statale, straniera alla vita sociale quotidiana. In breve, ciò che condanna è il dogmatismo di una religione di Stato. Così, quello che attira il sarcasmo del poeta non è un cristiano moralista puritano, ma Giuliano l'Apostata, l'imperatore bizantino che voleva instaurare nuovamente l'antica religione. Kavafis gli dedica cinque poesie: *Giuliano constata l'indifferenza delle genti di Antiochia verso gli dèi* (1923), *Giuliano a Nicomedia* (1924), *Giuliano e le genti di Antiochia* (1926), *Non capisco* (1928), *Nei pressi di Antiochia* (1933). Tutte e cinque rappresentano il vano tentativo intrapreso da Giuliano d'imporre un regime puritano con un ritorno alla disciplina di un ordine sacerdotale. La risposta del poeta nei suoi versi del 1923 è significativa: "Insomma, erano Greci... niente di particolare, Augusto". La società ha i suoi equilibri, la sua misura. Questa misura condizionò il quotidiano dei popoli d'oriente durante il periodo ellenistico. Il cristianesimo primitivo ha saputo integrare e rispettare quest'ordine sociale, questa misura imposta dalla vita quotidiana, in particolare a causa della sua impotenza politica. In una poesia del 1926, *Una grande processione di sacerdoti e di laici*, il poeta celebra la partenza definitiva dell'Apostata ed il ritorno alla religiosità cristiana, una nuova unione dove "tutte le associazioni dei mestieri sono rappresentate", ovvero, dove tutti gli antichi dèi sono presenti segretamente.



Kavafis sente una forza mistica dietro il cristianesimo primitivo, una forza che si trasforma in rituali maestosi nelle sue poesie "bizantine", come la poesia *Alla chiesa* (1912), dove celebra "il nostro bizantinismo glorioso". Non è il dogma che prevale. Sono gli aspetti formali e rituali puri di celebrazione del Cristo che fondano l'unione della società cristiana. Sono "i suoi stendardi, l'argento dei suoi calici sacri, i suoi candelabri, le sue luci, le sue icone ed il suo ambone". Sono ancora "i suoi profumi d'incenso, le sue voci ed i suoi cori liturgici, la bell'imponenza dei suoi sacerdoti dalle pianete scintillanti ed il ritmo grave d'ogni loro gesto". In fondo, è la glorificazione di tutti i sensi, i cinque sensi spinti verso un'armonia performativa senza eguali. Baudelaire richiama quest'unione di tutti i sensi nelle sue *Corrispondenze*:

"Come lunghi echi che da lontano si confondono
In una tenebrosa e profonda unità,
Vasta come la notte e come la luce,
I profumi, i colori ed i suoni si corrispondono.

Sono profumi freschi come carni di bambino,
Morbidi come gli oboe, verdi come i prati,
- e d'altri, corrotti, ricchi e trionfanti,

Che hanno la grandezza delle cose infinite,
Come l'ambra, il muschio, il benzoino e l'incenso,
Che cantano il trasporto dello spirito e dei sensi."





DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

È l'aspetto formale del cristianesimo e non il suo contenuto dogmatico che importa al poeta sensualistico. Ma, quest'aspetto che rinvia all'idea mistica dell'unione di tutti i sensi nella celebrazione spirituale della totalità [4] non è esclusivamente cristiano. La forza del cristianesimo, la sua genialità, fu di recuperare questo sfondo mistico e di portarlo al suo momento culminante. È attraverso questo sfondo mistico che il poeta arriva a superare l'opposizione esterna tra cristianesimo e politeismo. Come ha scritto Savidis [5], la poesia di Kavafis non prova soltanto a superare l'antinomia tra cristianesimo e politeismo. La sua parola poetica si esprime attraverso altre tre antinomie: tra la natura e l'arte, l'amore e la morte, il passato, il presente ed il futuro. Il magico, il soprannaturale, lo spettrale, l'orribile costituiscono i ponti che riuniscono gli opposti in una scrittura simbolica e sensualista [6], di cui "prospettiva cristiana" è il filo conduttore di una nuova mistica poetica. Questo misticismo risale a tempi molto antichi, all'origine o alla nascita degli dèi nel Mediterraneo.

Panagis Lekatsas (1911-1970), grande antropologo e filologo greco, studiò l'origine antropologica delle figure e dei simboli religiosi dell'alta antichità. Secondo lui, il sincretismo religioso, che è l'universo della Grecia moderna, si stabilisce su questo sfondo mistico di figure e di simboli religiosi dove si mescolano divinità persiane, siriane, egiziane, ebree, greche. Questo sfondo mistico dà anche vita ad un discorso morale visibile nei miti orfici e nelle dottrine pitagoriche, ma anche nelle istituzioni romane e cristiane. Questo sfondo e questo discorso sono particolarmente visibili nell'opera di Ritsos. Nei suoi due piccoli trattati [7], *Il bambino divino e Le passioni divine*, Lekatsas delucida le origini del percorso di Cristo sulla terra, la sua nascita, la sua passione, la sua morte e la sua resurrezione.

Secondo l'indagine di Lekatsas, la figura del Cristo risale alle rappresentazioni mitiche della luna maschile. Questa figura si trova nell'intersezione delle due rotazioni della luna, la rotazione su se stessa e quella mensile. Il nome *mèn* (mese), che corrisponde a questa rappresentazione, si trasforma in *mènè* (luna), che rinvia alla mestruazione femminile, e che finisce per generare il figlio e amante *Mèn*. Tipi di divinità corrispondenti a questa descrizione: il dio sumero Nanna, il babilonese Sinn, il frigio Mèn, il mesopotamico Tammuz.

Alla stessa famiglia appartengono Osiride, Apollo, Dioniso ed Eros. Infatti, una delle rappresentazioni di Dioniso che riconosce la mitologia è detta "figlio della Luna". I rituali notturni, spesso accompagnati da orge, erano segno della vita e della rigenerazione eterna della natura. Era come se si portasse la luce in mezzo all'oscurità più totale. Il carattere mortale di queste divinità, ma anche il loro carattere specifico, in quanto divinità della conoscenza, che "portano la conoscenza mistica degli astri", sono le caratteristiche elementari del numero di religioni nel bacino del Mediterraneo. Lekatsas riassume le sequenze del mito del bambino divino, riprese in molti miti greci, minoici, siriani o egiziani.

Inizialmente, il bambino nasce in una caverna, perseguitato dai suoi nemici che vogliono annientarlo. Così va per lo stesso Zeus che nacque nella caverna cretese di Idaion, per sfuggire alla rabbia di Kronos, protetto da fedeli compagni. Ciò che distingue questi bambini è che sono sapienti fin dalla loro infanzia: Dioniso, Apollo e Zeus sono bambini prodigio. Sorgono in mezzo alla luce che generano. Il loro destino è in ciò eccezionale. Dovranno distruggere il vecchio mondo che deperisce ed instaurare un tempo nuovo di prosperità e di vita. In mezzo all'inverno, nasce allora ciò le cui radici permetteranno la crescita dell'albero della vita, ciò che renderà la primavera possibile. Infatti Osiride o Attis sono rappresentati dagli alberi. Uno dei nomi di Dioniso, conosciuto a Naxos, è del resto *Dendreus*, pianta o albero.

L'albero è il segno dell'iniziazione alla vita ed ai riti di passaggio che esprimono la successione della vita e della morte. Il bambino deve morire perché l'uomo possa rinascere, allo stesso modo il frutto deve perire per permettere all'albero di esistere. Questo modello si trova del resto all'origine della periodizzazione ebrea del tempo del mondo ma anche nel modello hegeliano della "dialettica" **[8]**. Così la morte e la resurrezione, in primavera, nell'immagine dei lamenti di Iside per Osiride, non sono la perdita definitiva di un essere caro ma piuttosto le lacrime silenziose di una madre il cui figlio diventa adulto e l'abbandona. Questo bambino sapiente e divino, portatore di luce nel mondo, è destinato a diventare re e a salvare l'umanità. Ecco dunque a cosa si riferisce Anghellos Sikélianos quando, nella sua poesia intitolata *Dioniso nella culla*, scrive: "Mio dolce bambino, mio Dioniso e mio Cristo".

Ecco dunque come il poeta Alessandrino arriva a mostrare nelle sue poesie la riconciliazione sociale tra politeismo e monoteismo. È in fondo "l'unione mistica di tutti i sensi" che si trova alla base del processo sociale di riconciliazione. Se si riprende la vecchia argomentazione platonica, per collegare i cinque sensi ci occorre qualche cosa in più. Poiché non si ascolta con i propri occhi e non si sente con le proprie mani, qual'è l'organo che permette di dire che un profumo, un suono o una luce sono "forti" o "acuti"? Quest'organo, ci dice Platone, è l'anima. È dunque tramite questo "complemento di senso", che chiamiamo "anima" o "psiche", che la comunicazione tra esseri umani è possibile. Ed è perché quest'organo è sempre aperto verso l'altro, l'uomo, la natura, l'universo, in altre parole, perché è la forma umana del principio della relazione, che può "comprendere", "comprendersi" nel senso di "appartenere" ed infine "perdonare", cioè superare le scissioni sociali per ricostituire una comunità unita ed indivisibile, un tipo di fantasma primordiale che ritorna con forza attraverso tutte le grandi religioni universali. Poiché l'anima, così definita, produce senso e forma i significati di riferimento comuni di una comunità storica. È precisamente ciò che il sociologo Michel Maffesoli definisce "senso comune":

*"Il senso comune [...] mette in gioco, in modo globale, i cinque sensi, senza gerarchizzarli, e senza sottoporli alla preminenza dello spirito. È la "koiné aisthesis" della filosofia greca, che, da una parte poneva la base dell'equilibrio di ciascuno nell'unione del corpo e dello spirito, e dall'altra faceva dipendere la conoscenza della comunità nel suo insieme. Sapere organico, o sapere corporale in ciò che il corpo era parte pregnante dell'atto di conoscere, e che ciò era anche causa ed effetto della costituzione del corpo sociale nel suo insieme."* (Maffesoli, 1996, p.217)

Ogni forma sociale è dunque impregnata di questo sentimento mistico e religioso, di cui la "religione" è soltanto l'espressione positiva. Si tratta effettivamente del "perdono" di cui ci parla Georg Simmel:

*"Se si vuole andare fino in fondo nell'esplorazione di questo sentimento, c'è nel perdono qualcosa che non si può veramente comprendere razionalmente, ciò che caratterizza anche in una certa misura la riconciliazione, ed è per questa ragione che questi due processi sociologici si trovano in modo significativo nella mistica religiosa; se ciò avviene, è perché, pur essendo fenomeni sociologici, contengono già un elemento mistico e religioso."* (Simmel, 1995, p.343)

**Religiosità, politica e forme sociali**

Il compito di Kavafis, il suo sforzo poetico non si ferma alla chiarificazione della forma di "religiosità". Gli importa anche dimostrare come questa forma è attiva nelle riunioni pubbliche di natura politica. Gli importa dunque mostrare il legame concreto della forma religiosa con la forma politica attraverso l' "unione mistica di tutti i sensi". È attraverso rituali pubblici di natura politica che la religiosità è attiva in seno al fenomeno politico. Questo è evidente in una poesia del 1912 di Constantinos Kavafis, i *Re Alessandrini*:

"Le genti di Alessandra si sono riunite per vedere i bambini di Cleopatra, Cesarione ed i suoi piccoli fratelli,

Alessandro e Tolomeo, che per la prima volta si conducevano al Ginnasio per essere proclamati re in presenza del superbo schieramento dei soldati.
Alessandro è stato nominato re d'Armenia, di Media e dei Parti, e Tolomeo re di Cicile, di Siria e di Fenicia. Cesarione si teneva un po' davanti, vestito di seta rosa. Sul suo petto, un mazzo di giacinti; la sua cintura, una doppia fila di zaffiri e di ametiste; le sue scarpe, allacciate da nastri bianchi, ricamate di perle rosate. È stato rivestito di una dignità superiore a quella dei due piccoli, poiché lo si è proclamato Re dei Re.
Certo, le genti di Alessandria sentivano bene che tutto ciò non erano che parole, ed effetti di teatro.
Ma la giornata era calda e bella; il cielo di un bel chiaro; il Ginnasio di Alessandria un successo trionfale dell'arte. Estremo era il lusso dei cortigiani, e Cesarione pieno di grazia e di bellezza - figlio di Cleopatra, sangue dei Lagidi. Dunque, le genti di Alessandria correvano alla festa, si entusiasmavano, e urlavano acclamazioni in greco, in lingua egiziana, ed qualche volta in ebraico, incantate da quel bello spettacolo, sebbene sapessero molto bene ciò che significava tutto ciò, e quale vacuità erano queste sovranità."

C'è in questa poesia un tipo d'ebrezza collettiva delle genti di Alessandria dinanzi alla bellezza dello spettacolo rappresentato. Questa bellezza è generata mediante riti vuoti che mobilitano i sensi ed agitano la sensualità. È attraverso l'esacerbazione dei sensi che la collettività si forma oltre il limite dell'associazione politica razionale. La ragione "sapeva" ma questa conoscenza era immobile, statica, incapace di interrompere l'entusiasmo collettivo suscitato dalla bellezza del momento. In un certo modo, il momento politico, cioè la detenzione del potere, era già là poiché il popolo era unito intorno al suo Re, il bel Cesarione.

Il vero potere, cioè quello di decidere della sorte del proprio popolo, le cui forme politiche ne sono l'espressione, non si trova certamente presso Cleopatra e i suoi figli, e gli Alessandrini lo sanno. Ma, essi fanno *come se* fosse il caso. Una volta scomparso il contenuto, la materia, cioè il potere, queste forme conducono ad un'esistenza autonoma ed hanno un effetto specifico. Questo effetto festivo che riunisce gli Alessandrini tra loro e che crea un vero legame sociale è il punto dove la forma politica partecipa alla forma della religiosità. Sebbene le forme del religioso e del politico comunichino con la forma della religiosità, la forma del politico non è riducibile al religioso: ne testimoniano le acclamazioni in greco ed in ebraico, lingue peraltro di religioni diverse ed anche opposte. La distanza tra le religioni, ci dice Kavafis, da buon teorico liberale, può essere rilevata dalla politica, ma da una politica che fa appello ad una forma più antica d'essa stessa e della religione, di una politica che fa appello alla religiosità. Questa politica è fatta di rituali che mettono in scena il potere e la volontà della dominazione. Senza il riferimento al potere questa forma non è soltanto sprovvista di significato ma anche di senso. Fare *come se* si sia sovrano non significa che lo si sia effettivamente. Il referente, il vero potere non c'è, la forma è vuota. Pertanto, fare *come se* si sia sovrano, significa che ci si può mettere al posto di qualcuno che ha il potere. È precisamente questa trasposizione immaginaria che è il senso della forma politica. Tuttavia, questa trasposizione presuppone il potere come riferimento non effettivo ma possibile.

Questa poesia è anche una denuncia. Il poeta percorre la sua epoca con occhio vigile. Partecipa alle feste organizzate dal regime in piazza. Vede la frode che cerca di far passare questo regime per un regime autonomo. Stratis Tsirkas, studiando il politico Kavafis, scriveva: *pax romana id est pax britannica*. Può darsi che gli organizzatori queste di mascherate considerassero che le loro feste fossero coronate da grande successo e che i tempi della sovranità britannica non fossero in pericolo. Ma il poeta sa che l'unità del popolo sancita dalle feste del Sovrano non va sempre a vantaggio del Sovrano stesso. Il poeta dunque vigilia e previene: "Essi partecipano, certamente; colgono l'occasione, certamente; ma non sono vittime dell'inganno". "Ciò che fate, avrebbe continuato Kavafis se avesse potuto parlare liberamente, rafforza la loro unità senza ingannarli sulla vera situazione politica del loro paese". Avrebbe probabilmente finito questa piccola conversazione prevenendo gli inglesi: "Infelici, correrete verso la vostra perdita. Rafforzate la loro unità pur accentuando l'assenza di vera sovranità del popolo Egiziano"; e sussurrando al popolo: "Approfittate della bella giornata. Il bel giorno non tarderà. Odo già i rumori che si rincorrono, come se dei barbari si avvicinassero alla città".

**Forme sociali, politica e perpetuazione delle strutture**

L'epoca di Kavafis, come il tempo del declino di Roma e di Bisanzio, è un tempo dei grandi cambiamenti. L'Impero britannico volge al termine. Presto i Barbari invaderanno l'agorà. I Fratelli musulmani ed i nazionalisti arabi sotto Nasser prenderanno qualche decennio più tardi il potere: non faranno che applicare le stesse forme politiche occidentali. Tsirkas, secondo la lettura di Séféris, che ringrazia del resto per avergli insegnato a leggere Kavafis, non fa che rilevare gli eventi reali che hanno funto da dispositivo al genio poetico e storico di Kavafis. Gli sfugge tuttavia l'analisi politica concreta, fondata sulla separazione tra la vita e le forme ed i raffronti storici delle forme politiche affatto pertinenti, che fanno ricomparire lo sfondo di religiosità dietro ogni forma politica.

Kavafis fu un osservatore pertinente della sua epoca. Questa qualità lo ha condotto ad operare e mostrare a chi vuol ben vedere come la storia stessa proceda alla separazione tra la vita e le forme. È precisamente questa separazione manifesta, così ben descritta nei *Re Alessandrini*, che mostra a Kavafis che la *pax brittanica* non durerà. Cosa dunque avverrà? Dove va il nostro mondo? Quando il contenuto formale di una comunità

storica, cioè la legislazione, le istituzioni politiche, i rituali della messa in scena del potere, sono sproporzionati rispetto alla forza vitale del popolo storico, allora questa stessa forma invita ad essere invasa da un'altra forza vitale che è sproporzionatamente sviluppata rispetto ai suoi contenuti formali. Le strutture sociali e politiche chiedono la forza così come la forza esige strutture per perpetuarsi. Quella forza vitale informe, alla quale fanno appello le poesie di Kavafis, sono i barbari.

**In attesa dei Barbari**

"Cosa attendiamo, riuniti nell'agorà?
Si dice che i Barbari saranno là oggi.

Perché questa letargia, al Senato?
Perché i senatori restano senza legiferare?

Perché i Barbari saranno là oggi.
A che pro fare leggi ora?
Sono i Barbari che presto le faranno.

Perché il nostro imperatore si è alzato così presto?
Perché sta dinanzi alla più grande porta della città,
solenne, seduto sul suo trono, coperto il capo dalla sua corona?

Perché i Barbari saranno là oggi
e il nostro imperatore attende di accogliere
il loro capo. Egli ha anche preparato una
pergamena da consegnargli, dove sono conferiti
numerosi titoli e numerose dignità.

Perché i nostri due consoli ed i nostri pretori sono
usciti oggi, vestiti con le loro toghe rosse e ricamate?
Perché questi braccialetti intrecciati di ametiste,
questi anelli dove scintillano smeraldi levigati?
Perché oggi queste canne preziose
finemente incise d'oro e d'argento?

Perché i Barbari saranno là oggi
e simili cose abbagliano i Barbari.

Perché i nostri abili retori non vengono come sempre
a pronunciare i loro discorsi e a dire le loro parole?

Perché i Barbari saranno là oggi
e l'eloquenza e le arringhe li annoiano.

Perché questo disordine, questa improvvisa
inquietudine? - Come sono gravi i visi!
Perché piazze e vie così rapidamente deserte?
Perché ciascuno riparte da casa con il viso preoccupato?
Perché la notte è caduta e i Barbari non sono venuti
ed alcuni che arrivano dalle frontiere
dicono che non ci sono più Barbari.

Ma allora, cosa diventeremo senza Barbari?
Queste genti erano insomma una soluzione." [9]

Questa poesia, probabilmente scritta [10] nel dicembre 1898, fu pubblicata dal poeta soltanto nel 1904. Cos'è accaduto nel 1898 che ha potuto influenzare il pensiero poetico di Kavafis e suggerirgli questo: "Queste genti erano insomma una soluzione"? Tsirkas, critico perspicace e ricercatore instancabile, cita il giornale francofono *Phare d'Alexandrie* di domenica 4 e lunedì 5 settembre 1898. L'articolo citato riferisce gli eventi della battaglia di Omdourman che ha avuto luogo il 2 settembre 1898, il trionfo degli inglesi e la sconfitta definitiva del Califfato di Mahdi in Sudan:

*"L'altro ieri, venerdì, 2 settembre 1898, oltre dieci anni dopo il massacro di Gordon a Khartoum, l'esercito del Serdâr Kitchener Pacha, ha respinto le truppe del Califfo Abdulhah e ha riportato questa vittoria così attesa della civilizzazione contro la barbarie."* [11]

Ecco dunque l'evento fotografato: la vittoria delle truppe anglo-egiziane contro il Califfo del Sudan, Abdulhah. Questa vittoria sigillò temporaneamente, e soltanto temporaneamente, il futuro dell'Egitto; era una provincia dell'impero vittoriano. Comprendiamo ora perché la poesia di Kavafis non poteva essere pubblicata nel 1898, i "barbari" che "erano insomma una soluzione" erano troppo vicini ai contemporanei del poeta ed alle autorità britanniche. A partire da quest'evento, comincia il vero lavoro del poeta e dello scienziato. "Sono un poeta storico" [12], diceva Kavafis verso la fine della sua vita. Si tratta di comprendere il senso degli eventi analizzando le forme politiche. Kavafis, osservatore eccellente, constata questo singolare "nervosismo" della popolazione egiziana di fronte all'impero britannico. Senza realmente volere la "barbarie", gli Egiziani di quell'epoca lasciano apparire la loro insoddisfazione fondiaria di fronte alla loro situazione politica di allora. La folla sente, ed il poeta sente che la folla sente e ciò che la folla sente: la fine imminente dell'Impero, come la folla romana sentì certamente la fine dell'Impero romano. Séféris [13] dirà che in questa poesia ha luogo la caduta di un Impero, quello di Roma, ma che il tono della poesia è bizantino: è la caduta dell'Impero bizantino visto dal Phanar. Si tratta, dirà Séféris, di un rumore, di un pericolo indefinito che angustia i cittadini pacifici, civilizzati. Questa vita pacifica della capitale dell'Impero è il segno precursore della sua fine: precisamente, il fatto che la vita aveva abbandonato le forme politiche. Non è più lo *ius publicum romanum* dei giureconsulti romani che regna padrone assoluto a Roma, ma questa stessa legge interpretata dal popolo di Roma nello spirito della legge della Chiesa cristiana. Il popolo di Roma sente che la forza non è più nel Senato o in Cesare. Quando i Goti entreranno trionfanti a Roma, non la metteranno a fuoco ed a sangue: sono già convertiti al cristianesimo ed il loro capo si prostrerà davanti al vescovo di Roma. Le antiche forme durano ma la forza vitale non è più la stessa. La forza amorfa di questi "barbari" sarà messa in forma dalle forme di uno spirito di positivismo giuridico romano e di umanesimo cristiano.

È precisamente ciò che arrivò a Phanar. Dal 1204, l'Impero bizantino va declinando. Tutto il popolo di Costantinopoli sente la sua fine imminente. Gli eventi che ritardano la presa di Costantinopoli non fanno che accentuare l'impazienza: che si finisca! Una volta i Turchi a Costantinopoli ed il sultano a Phanar, le antiche forme bizantine ritroveranno un nuovo vigore, una nuova vita. L'organizzazione dell'Impero ottomano è una ripresa dell'organizzazione bizantina: è testimoniato dal fatto che gli stessi fanarioti che servivano l'Imperatore servono ora il Sultano. Altrove, nella *Synopsis* [14] di Kigalas, pubblicata a Venezia nel 1637, la numerazione dei re di Costantinopoli comprende anche i Sultani, come continuatori naturali di Bisanzio, con la cui tesi concordavano molti fanarioti anche all'inizio del diciannovesimo secolo.

**La scienza del poeta**

La separazione epistemologica tra la vita e le forme non è dunque un metodo arbitrario, fondato dall'idea di un Platone o di un Simmel. "C'è società, in senso lato della parola, scrive Simmel, ovunque c'è azione reciproca degli individui. [...] Le cause particolari e i fini [...] sono come il corpo, la *materia* (*Stoff*) del processo sociale; il risultato di queste cause, la ricerca dei suoi fini comporta necessariamente un'azione reciproca, un'associazione tra gli individui, ecco la *forma* che riveste il contenuto. Separare questa forma da questi contenuti, dice Simmel, tramite l'astrazione scientifica, tale è la condizione sulla quale si basa tutta l'esistenza di una scienza speciale della società" (Simmel, 1991, p.165). Ma l'astrazione, di cui la divisione è una forma, non si produce casualmente. Ha norme e queste norme sono inerenti alla materia che si vuole dividere. Ancora una volta, in ogni scienza induttiva, è la vita che ha l'ultima parola: per ben dividere occorre seguire la natura dell'oggetto da dividere. Ciò equivale a dire che qualsiasi forma non può corrispondere a qualsiasi contenuto e di conseguenza non può essere liberata da qualsiasi vita. Le forme sono legate ad una prima vita storica, cosa che dà loro consistenza. La caratteristica di un dialettico come Kavafis è di distinguere le forme *reali* nella loro realtà storica. Il dialettico, poeta o scienziato, crea le forme soltanto man mano e in misura che studia l'esistente. La separazione tra vita e forme è un processo storico, è la vita che si separa dalle forme per il tramite delle quali è diventata realtà sociale una volta che queste forme sono inadeguate, una volta che queste forme non arrivano ad esprimerla. Si chiama di solito questo momento storico una crisi sociale, senza che ciò significhi qualcosa di speciale o di straordinario. In realtà, si chiama "crisi" soltanto la trasformazione delle forme sociali, un fenomeno vitale per la sopravvivenza dell'umanità, una necessità storica che ha luogo irreparabilmente in ogni epoca ed in ogni momento della vita. Le forme non "muoiono", non scompaiono ma continuano una seconda vita. Diventano autonome rispetto al contenuto di vita che le accompagnava precedentemente e che attribuiva loro un significato concreto legandolo ad un riferimento concreto. Oltre ogni significato attuale, separate da ogni contenuto esistenziale reale, continuano nonostante tutto ad essere *portatrici* di senso, capace di ricollegarsi nuovamente ad un contenuto di vita vaga ed amorfa per elevarla al rango di un contenuto significativo. A partire dal momento in cui una forma si stacca dal suo contenuto, comincia per essa un'erranza particolare, un viaggio temporale che potremmo forse chiamare "Storia di una forma".

È in questo senso che Kavafis è effettivamente lo "storico" che dice di essere: è storico non degli eventi ma delle forme.

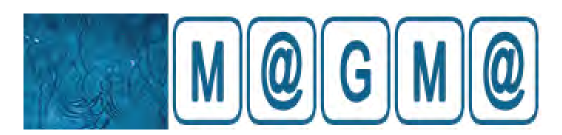
**NOTE E BIBLIOGRAFIA**

[documento word]

M@GM@ ISSN 1721-9809



Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales


















**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# LE REGARD SOCIOLOGIQUE DE CONSTANTIN CAVAFY: POLITIQUE, RELIGION, RELIGIOSITÉ


## Panagiotis Christias

panagiotischr@yahoo.fr

**Chercheur au Centre d'Etudes sur l'Actuel et le Quotidien (CEAQ); Chargé de cours à l'université René Descartes - Paris5; Enseignant à l'Institut de Travail Social et de Recherches Sociales (ITSRS).**


"C'est certes une tâche difficile d'éduquer les étudiants au regard sociologique, duquel tout dépend et qui consiste dans tout phénomène social particulier à séparer sur-le-champ la forme sociale du contenu matériel. Si l'on arrive une fois à avoir ce regard, alors les faits sociologiques ne nous apparaissent pas si rares à trouver."
Georg Simmel (Lettre à Célestin Bouglé du 22-11-1898, citée par Werner Gephart in 'Derive autour de l'oeuvre de Michel Maffesoli', L'Harmattan, Paris, 2004.)

Religion et politique sont les deux formes majeures de rassemblement et de communalisation des hommes à travers l'histoire. Comprendre la façon dont une troisième forme rend le passage de l'une à l'autre possible et le but de cet article. La poésie de Constantin Cavafy est sur ce point exemplaire. La lecture du matériau historique par le poète Alexandrin nous permet d'analyser les trois formes et leurs enchevêtrements singuliers.

**Polythéisme, religiosité et mystique**

Cavafy est un poète-historien. Il se définit lui-même comme tel. Donc, afin de comprendre la signification de ses poèmes, nous devons les lire dans le sens historique de deux époques: d'abord, dans celui de l'époque à laquelle ils sont écrits et, après, dans celui de l'époque à laquelle ils se réfèrent. Cavafy écrit de la fin du dix-neuvième siècle et jusqu'en 1933 à Alexandrie, toujours empreignée de l'esprit grec. Or, ses poèmes se réfèrent à l'Alexandrie mythique de la période hellénistique. Dans les deux cas nous observerons un et le même combat: celui du monothéisme et du polythéisme. Si on préfère, on peut donner à ce combat social un autre nom, plus savant, celui entre Raison sociale et Révélation. Mais le poète ne se prononce pas par des démonstrations logico-formelles. Il se contente de voir et de décrire la façon dont la vie sociale elle-même

traite de cette antinomie. Autrement dit, il décrit les formes par lesquelles la vie trouve le compromis nécessaire des forces antagonistes, compromis nécessaire pour sa pérennisation.

La vie finit toujours par unir ce qui est dogmatiquement contradictoire et séparé. Dans le cas du rapport entre la raison et la révélation, la discussion sociale suivit le chemin des relations concrètes des individus concrets aux communautés chrétiennes et païennes, et ceci dès l'époque du christianisme primitif. Ce rapport se traduit en langage sociologique comme le problème de la double appartenance. Voilà comment cette double appartenance ou cette double vie est revécue (nacherlebt) par Constantin Cavafy dans un poème de 1929, Myrès, Alexandrie, en 340 après Jésus-Christ:

"Quand j'ai su l'affreuse nouvelle de la mort de Myrès, je me suis rendu chez lui, dans sa maison, bien que j'évite d'entrer chez les chrétiens, surtout quand ils ont des joies ou des deuils.
Je me suis tenu dans un corridor; je ne voulais pas m'aventurer davantage à l'intérieur, car j'avais remarqué que les parents du mort me regardaient avec surprise, avec hostilité peut-être.
On l'avait mis dans une grande salle dont je pouvais apercevoir une partie, du coin où je me trouvais. Partout des tapis précieux, des objets d'or ou d'argent. J'étais là; je pleurais dans ce coin de corridor. Je pensais que nos réunions, nos promenades sans Myrès seraient désormais insipides, que je ne le verrais plus, durant nos belles et voluptueuses soirées, se divertir, et rire, et réciter des vers avec son sens parfait du rythme grec. Et je me disais que j'avais à tout jamais perdu sa beauté, que j'avais à tout jamais perdu le jeune homme que j'aimais si ardemment.
Quelques vieilles femmes, près de moi, se racontaient tout bas ses derniers moments: le nom du Christ sans cesse sur ses lèvres, une croix dans ses mains... Puis quatre prêtres chrétiens sont entrés dans la chambre, et ils récitaient avec ferveur des prières à Jésus ou à Marie. (Je ne suis pas très au courant de leur religion.) Certes, nous n'ignorions pas que Myrès était chrétien. Nous l'avions su tout de suite, quand, il y a deux ans, il s'était associé à nous. Mais il vivait absolument comme nous tous, adonné plus que personne aux plaisirs et dépensant pour eux sans compter, indifférent à l'opinion du monde, et participant volontiers à nos rixes nocturnes, quand notre groupe rencontrait par hasard dans la rue un groupe opposé. Il ne parlait jamais de sa religion. Une fois, je m'en souviens, nous lui avons même dit que nous allions l'emmener au Serapeum, mais cette plaisanterie a paru lui déplaire... Ah! Je me rappelle aussi que, lorsque nous faisions des libations à Neptune, il est resté à l'écart, détournant les yeux... Et quand un jour l'un de nous s'est écrié avec enthousiasme: "Que le grand Apollon, le dieu plein de beauté, nous protège et nous favorise!" Myrès a murmuré (les autres n'ont rien entendu): "Sauf moi!".
Les prêtres chrétiens priaient à haute voix pour l'âme du jeune homme. Je remarquais avec quel soin, avec quelle ardente attention pour les moindres détails des rites, se préparait cet enterrement chrétien. Et tout à coup un sentiment étrange m'envahit. Je sentis vaguement que Myrès s'éloignait de moi; je sentis que, chrétien, il s'était réuni aux siens, et que je n'étais plus qu'un total étranger. Puis un autre doute m'effleura: si par hasard ma passion m'avait trompé, si je n'avais été qu'un étranger pour lui? Je me suis jeté hors de leur affreuse maison. Je me suis enfui précipitamment avant que leur christianisme n'eût happé, n'eût transformé la mémoire de Myrès." [1]

Le retour de Cavafy à l'époque hellénistique, dans les terres d'Orient, notamment à Alexandrie mais aussi en Syrie, l'oblige à entrer dans l'esprit de cette époque, de la mise à mort du polythéisme par l'esprit philosophique grec, radicalement athée, et de l'émergence de l'esprit chrétien, promoteur d'une nouvelle religiosité et d'une nouvelle force mystique d'agrégation. Si, dans ses poèmes, Cavafy se sent profondément chrétien, il ne cesse pas pour autant d'appartenir à l'esprit polythéiste. Le poème *Ionique*, écrit en 1911, est une réponse, un cri de désespoir contre la destruction des temples des dieux anciens par les Chrétiens de Byzance:

"Bien que nous avons brisé leurs statues,
bien que nous les ayons expulsés de leurs temples,
les dieux n'en sont pas morts pour autant.
O terre d'Ionie, c'est toi qu'ils chérissent encore,
c'est de toi que leurs âmes se souviennent encore.
Quand un matin d'août pointe sur toi
un frémissement de leur vie traverse ton atmosphère;
et parfois, imprécise, éthérienne, une Ombre d'éphèbe
frôle d'un pied léger le sommet de tes collines."[2]

Cette ombre, ce spectre d'éphèbe qui frôle les collines d'Ionie est la voix et la voie d'une résistance secrète qui s'élève contre les forces de la transformation. Il existe une mystique des forces païennes, attachées à la terre et qui refusent d'abandonner leurs temples. Autant dire que l'esprit polythéiste refuse de disparaître, devient langage mystique, secret, écriture ésotérique et flamme psychique chez les poètes et les penseurs mystiques qui le gardent en vie en le transformant pour l'insérer de nouveau dans la vie quotidienne. C'est l'intégration de cet esprit dans la vie de tous les jours qui a donné les formes syncrétistes d'un "monothéisme polythéiste" où les saints de l'Eglise officielle se sont substitués aux dieux de l'Olympe et où la Vierge Marie remplace la Vierge Athéna dans toutes ses fonctions symboliques et instituantes.








Collection Cahiers M@GM@




Volumes publiés

www.quaderni.analisiqualitativa.co

Ce que Cavafy condamne, c'est l'esprit dogmatique, le puritanisme lié à une tentative de conformer la société dans la moralité sortie d'une instance étatique, étrangère à la vie sociale quotidienne. Bref, ce qu'il condamne, c'est le dogmatisme d'une religion d'Etat. Ainsi, celui qui attire le sarcasme du poète n'est-il pas un chrétien moraliste puritain, mais Julien l'Apostat, l'empereur byzantin qui voulait instaurer de nouveau la religion ancienne. Cavafy lui consacre cinq poèmes: *Julien constate l'indifférence des gens d'Antioche envers les dieux* (1923), *Julien à Nicomédie* (1924), *Julien et les gens d'Antioche* (1926), *Pas compris* (1928), *Aux environs d'Antioche* (1933). Tous les cinq présentent la tentative vaine entreprise par Julien d'imposer un régime puritain par un retour à la discipline d'un ordre sacerdotal. La réponse du poète dans ses vers de 1923 est significative: "En somme, c'étaient des Grecs... Rien de trop, Auguste." La société a ses propres équilibres, sa propre mesure. Cette mesure conditionna le quotidien des peuples d'Orient pendant la période hellénistique. Le christianisme primitif a su intégrer et respecter cet ordre social, cette mesure imposée par la vie quotidienne, notamment à cause de son impuissance politique. Dans un poème de 1926, *Une grande procession de prêtres et de laïques*, le poète célèbre le départ définitif de l'Apostat et le retour à la religiosité chrétienne, une nouvelle union où "tous les corps de métier sont représentés", autrement dit, où tous les anciens dieux sont présents *secrètement*.



Cavafy sent une force mystique derrière le christianisme primitif, une force qui se transforme en rituels majestueux dans ses poèmes "byzantins", comme le poème *A l'église* (1912), où il célèbre "notre glorieux byzantinisme". Ce n'est pas le dogme qui l'emporte. Ce sont les aspects formels et rituels purs de célébration du Christ qui secrètent l'union de la société chrétienne. Ce sont "ses bannières, l'argent de ses vases sacrés, ses candélabres, ses lumières, ses icônes et son ambon." Ce sont encore "ses parfums d'encens, ses voix et ses chœurs liturgiques, la belle prestance de ses prêtres aux chasubles étincelantes et le rythme grave de chacun de leurs gestes". Au fond, c'est la glorification de tous les sens, les cinq sens poussés à une harmonie performée sans autre égal. Baudelaire fait écho à cette réunion de tous les sens dans ses *Correspondances*:



"Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
- et d'autres, corrompus, riches et triomphants,
Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens."



M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002



C'est l'aspect formel du christianisme et non son contenu dogmatique qui emporte le poète sensualiste. Or, cet aspect qui renvoie à l'idée mystique de l'union de tous les sens dans la célébration spirituelle du tout **[3]** n'est pas exclusivement chrétien. La force du christianisme, son génie, fut de récupérer ce fond mystique et le porter à son moment d'apogée. C'est à travers ce fond mystique que le poète arrive à surmonter l'opposition externe entre christianisme et polythéisme. Comme l'écrivit Savidis **[4]**, la poésie de Cavafy n'essaie pas seulement de surmonter seulement l'antinomie entre christianisme et polythéisme. Sa parole poétique s'exprime au travers de trois autres antinomies entre la nature et l'art, l'amour et la mort, le passé, le présent et l'avenir. Le magique, le surnaturel, le spectral, l'horrible constituent les ponts qui réunissent les contraires dans une écriture symbolique et sensualiste **[5]**, dont la "perspective chrétienne" est le fil conducteur d'une nouvelle mystique poétique. Ce mysticisme remonte à des temps très anciens, à l'origine ou à la naissance des dieux dans la Méditerranée.

Panagis Lekatsas (1911-1970), ce grand anthropologue et philologue grec, étudia l'origine anthropologique des figures et des symboles religieux depuis la haute antiquité. Selon lui, le syncrétisme religieux, qui est l'univers de la Grèce moderne, s'établit sur ce fond mystique de figures et de symboles religieux où se mélangent des divinités perses, syriennes, égyptiennes, juives, grecques. Ce fond mystique donne également naissance à un discours moral visible dans les mythes orphiques et dans les doctrines pythagoriciennes mais aussi dans les institutions romaines et chrétiennes. Ce fond et ce discours sont particulièrement visibles dans l'oeuvre de Ritsos. Dans ses deux petits traités **[6]**, *L'enfant divin* et *Les passions divines*, Lekatsas élucide les origines du périple du Christ sur la terre, sa naissance, sa passion, sa mort et sa résurrection.

Suivant l'enquête de Lekatsas, la figure du Christ remonte aux représentations mythiques de la lune masculine. Cette figure se trouve dans l'intersection des deux cercles de la lune, le cercle manuel et le cercle mensuel. Le nom *mèn* (mois), qui correspond à cette représentation, se transforme en *mènè* (lune), qui renvoie à la menstruation féminine, et qui finit par engendrer le fils et amant *mèn*. Nombre de divinités correspondent à cette description: le dieu sumérien Nanna, le babylonien Sinn, le phrygien Mèn, le mésopotamien Tammuz. Dans la même famille appartiennent Osiris, Apollon, Dionysos et Eros. Ainsi, une des représentations de Dionysos que reconnaît la mythologie est dit "fils de la Lune". Les rituels nocturnes,

souvent accompagnés d'orgies, étaient signe de la vie et de la régénérescence éternelle de la nature. C'était comme si on apportait la lumière au milieu de l'obscurité la plus totale. Le caractère mortel de ces divinités mais aussi leur caractère spécifique en tant que divinités de la connaissance qui "apportent le savoir mystique des astres", sont les caractéristiques élémentaires de nombre de religions dans le bassin méditerranéen. Lekatsas résume les séquences du mythe du divin enfant, reprises dans plusieurs mythes grecs, minoens, syriens ou égyptiens. D'abord, l'enfant naît dans une caverne, pourchassé par ses ennemis qui veulent l'anéantir. Ainsi va pour Zeus lui-même qui naquit dans la caverne crétoise d'Idaion, afin d'échapper à la colère de Kronos, protégé par des fidèles compagnons. Ce qui distingue ces enfants est qu'ils sont sages dès leur enfance: Dionysos, Apollon et Zeus sont des enfants prodiges. Ils naissent au milieu de la lumière qu'ils engendrent. Leur destin est en cela exceptionnel. Ils devront anéantir l'ancien monde qui dépérit et instaurer un temps nouveau de prospérité et de vie. Au milieu de l'hiver, naît alors celui dont les racines permettront l'accroissement de l'arbre de la vie, celui qui rendra le printemps possible. Ainsi Osiris ou Attis sont représentés par des arbres. Un des noms de Dionysos, connu à Naxos, est d'ailleurs *Dendreus*, plante ou arbre. L'arbre est le signe de l'initiation à la vie et aux rites de passages qui expriment la succession de la vie et de la mort. L'enfant doit mourir pour que l'homme puisse naître de la même façon que le fruit doit périr pour permettre à l'arbre d'exister. Ce modèle se trouve d'ailleurs à l'origine de la périodisation juive du temps du monde mais aussi du modèle hégélien de la "dialectique" **[7]**. Ainsi la mort et la résurrection, au printemps, à l'image des lamentations d'Isis pour Osiris, ne sont pas la perte définitive d'un être cher mais plutôt les larmes silencieuses d'une mère dont le fils devient homme et l'abandonne. Cet enfant sage et divin, porteur de lumière dans le monde, est appelé à devenir roi et à sauver l'humanité. Voici donc à quoi se réfère Anghellos Sikélianos quand, dans son poème intitulé *Dionysos au berceau*, il écrit: "Mon doux enfant, mon Dionysos et mon Christ".

Voici donc comment le poète Alexandrin arrive à montrer dans ses poèmes la réconciliation sociale entre polythéisme et monothéisme. C'est au fond "l'union mystique de tous les sens" qui se trouve au fond du processus social de réconciliation. Si l'on reprend l'ancien argument platonicien, pour unir les cinq sens, il nous faut quelque chose de plus. Puisqu'on n'écoute pas avec ses yeux et on ne sent pas avec ses mains, quel est l'organe qui permet de dire qu'un parfum, un son ou une lumière sont "forts" ou "aigus"? Cet organe nous dit Platon, c'est l'âme. C'est donc par l'intermédiaire de ce "complément de sens" que nous appelons "âme" ou "psyché" que la communication entre humains est possible. Et c'est parce que cet organe est toujours ouvert vers l'autre, l'homme, la nature, le cosmos, autrement dit, parce qu'il est la forme humaine du principe de la relation, qu'il peut "comprendre", "se comprendre" au sens de "appartenir" et enfin "pardonner", c'est-à-dire dépasser les scissions sociales afin de reconstituer une communauté une et indivisible, un genre de phantasme primordial qui revient en force à travers toutes les grandes religions universalistes. Car l'âme, ainsi définie, secrète du sens et forme les significations de référence communes d'une communauté historique. C'est justement ce dont le sociologue Michel Maffesoli nomme "sens commun":

*"Le sens commun [...] met en jeu, d'une manière globale, les cinq sens, sans les hiérarchiser, et sans les soumettre à la prééminence de l'esprit. C'est la "koiné aisthesis" de la philosophie grecque, qui, d'une part faisait reposer l'équilibre de chacun sur l'union du corps et de l'esprit, et d'autre part faisait dépendre la connaissance de la communauté en son ensemble. Savoir organique, ou savoir corporel en ce que le corps était partie prenante de l'acte de connaître, et que cela était, également, cause et effet de la constitution du corps social dans son ensemble."* (Maffesoli, 1996, p.217)

Chaque forme sociale est donc empreignée de ce sentiment mystique et religieux, dont la "religion" n'est que l'expression positive. Il s'agit effectivement du "pardon" dont nous parle Georg Simmel:

*"Si l'on veut aller jusqu'au bout dans l'exploration de ce sentiment, il y a dans le pardon quelque chose que l'on ne peut pas vraiment comprendre rationnellement, ce qui caractérise aussi dans une certaine mesure la réconciliation, et c'est pour cette raison que ces deux processus sociologiques se retrouvent de façon significative dans la mystique religieuse; s'ils le peuvent, c'est parce que tout en étant des phénomènes sociologiques, ils contiennent déjà un élément mystique et religieux."* (Simmel, 1995, p.343)

**Religiosité, politique et formes sociales**

La tâche de Cavafy, son effort poétique ne s'arrête pas à l'explicitation de la forme de "religiosité". Il l'emporte également de démontrer comment cette forme est active dans les rassemblements publics de nature politique. Il l'emporte donc de montrer le lien concret de la forme religieuse à la forme politique à travers l' "union mystique de tous les sens". C'est par les rituels publics de nature politique que la religiosité est active au sein du phénomène politique. Ceci est manifeste dans un poème de 1912 de Constantin Cavafy, les *Rois Alexandrins*:

"Les gens d'Alexandrie se sont rassemblés pour voir les enfants de Cléopâtre, Césarion et ses petits frères, Alexandre et Ptolémée, que pour la première fois on amenait au Gymnase afin de les proclamer rois en présence du superbe alignement des soldats.
Alexandre a été nommé roi d'Arménie, de Médie et des Parthes, et Ptolémée roi de Cicile, de Syrie et de

Phénicie. Césarion se tenait un peu en avant, vêtu de soie rose. Sur sa poitrine, un bouquet de hyacinthes; sa ceinture, une double rangée de saphirs et d'améthystes; ses souliers, lacés de rubans blancs, brodés de perles rosées. Il a été revêtu d'une dignité supérieure à celle des deux petits, car on l'a proclamé Roi des Rois.
Certes, les gens d'Alexandrie sentaient bien que tout cela n'était que des mots, et des effets de théâtre.
Mais la journée était chaude et belle; le ciel d'un beau clair; le Gymnase d'Alexandrie une réussite triomphale de l'art. Extrême était le luxe des courtisans, et Césarion plein de grâce et de beauté - fils de Cléopâtre, sang des Lagides. Donc, les gens d'Alexandrie accouraient à la fête, s'enthousiasmaient, et poussaient des acclamations en grec, en langue égyptienne, et quelques fois en hébreu, charmés par ce beau spectacle, quoiqu'ils sussent fort bien ce que valait tout cela, et quels titres creux étaient ces royautés."

Il y a dans ce poème un genre d'ivresse collective des gens d'Alexandrie devant la beauté du spectacle présenté. Cette beauté est générée par les rites creux qui mobilisent les sens et agitent le sensualisme. C'est par l'exacerbation des sens que la collectivité se forme par-delà la limite de l'association politique rationnelle. La raison "savait" mais ce savoir était immobile, statique, incapable d'interrompre l'enthousiasme collectif suscité par la beauté de l'instant. D'une certaine façon, le moment politique, c'est-à-dire la détention du pouvoir, était déjà là puisque le peuple était uni autour de son Roi, le beau Césarion.

Le vrai pouvoir, c'est-à-dire celui de décider du sort de son peuple dont les formes politiques sont l'expression, ne siège certainement pas auprès de Cléopâtre et de ses fils et les Alexandrins le savent. Or, ils font *comme si* c'était le cas. Une fois le contenu, la matière, c'est-à-dire le pouvoir, disparu, ces formes mènent une existence autonome et ont un effet bien à eux. Cet effet festif qui réunit les Alexandrins entre eux et qui crée un véritable lien social est le point où la forme politique participe à la forme de la religiosité. Quoique les formes du religieux et du politique communiquent à la forme de la religiosité, la forme du politique n'est pas réductible au religieux: en témoignent les acclamations en grec et en hébreux, de langues donc de religions différentes et même opposées. La distance entre les religions, nous dit Cavafy, en bon théoricien libéral, peut être relevé par la politique mais d'une politique qui fait appel à une forme plus ancienne d'elle-même et de la religion, d'une politique qui fait appel à la religiosité. Cette politique est faite de rituels mettant sur scène le pouvoir et la volonté de domination. Sans la référence au pouvoir cette forme n'est pas seulement dépourvue de signification mais aussi de sens. Faire *comme si* on était souverain ne signifie pas que l'on est en effet. Le référent, le véritable pouvoir n'y est pas, la forme est vide. Par ailleurs, faire *comme si* on était souverain, signifie que l'on peut se mettre à la place de quelqu'un qui a le pouvoir. C'est justement cette transposition imaginaire qui est le sens de la forme politique. Toutefois, cette transposition présuppose le pouvoir comme référence non pas effective mais possible.

Ce poème est également une dénonciation. Le poète parcourt son époque d'un oeil vigilant. Il participe aux fêtes organisées par le régime en place. Il voit l'escroquerie qui cherche à faire passer ce régime pour un régime autonome. Stratis Tsirkas, en étudiant le politique Cavafy, écrivait: *pax romana id est pax britannica*. Il se peut que les organisateurs de ces mascarades considèrent que leurs fêtes étaient couronnées d'un grand succès et que les jours de la domination britannique n'étaient pas en danger. Mais le poète sait que l'unité du peuple secrétée par les fêtes du Souverain ne profite pas toujours au Souverain. Le poète donc veille et prévient: "Ils participent, certes; ils prennent du bon temps, certes; mais ils ne sont pas dupes." "Ce que vous faites, aurait continué Cavafy, s'il pouvait parler librement, renforce leur unité sans les duper sur la véritable situation politique de leur pays." Il aurait probablement fini cette petite causerie en prévenant les Anglais: "Malheureux, vous courrez à votre perte. Vous renforcez leur unité tout en accentuant l'absence de véritable souveraineté du peuple Egyptien"; et en chuchotant au peuple: "Profitez de la belle journée. Le beau jour ne tardera pas. J'entends déjà les rumeurs qui courent, comme quoi des Barbares s'approcheraient de la Cité."

**Formes sociales, politique et pérennisation des structures**

L'époque de Cavafy, comme le temps du déclin de Rome et de Byzance, est un temps des grands changements. L'Empire britannique touche à sa fin. Bientôt les Barbares envahiront l'agora. Les Frères musulmans et les nationalistes arabes sous Nasser prendront quelques décennies plus tard le pouvoir: ils ne feront qu'appliquer les mêmes formes politiques occidentales. Tsirkas, suivant la lecture de Séféris, qu'il remercie d'ailleurs pour lui avoir appris à lire Cavafy, ne fait que relever les événements réels qui ont servi de déclencheur au génie poétique et historique de Cavafy. Il lui échappe néanmoins l'analyse politique concrète, fondée sur la séparation entre la vie et les formes et les comparaisons historiques des formes politiques tout à fait pertinentes, qui font resurgir le fond de religiosité derrière toute forme politique.

Cavafy fut un observateur pertinent de son époque. Cette qualité l'a conduit à opérer et à montrer à qui veut bien voir comment l'histoire elle-même procède à la séparation entre la vie et les formes. C'est justement cette séparation manifeste, si bien décrite dans les *Rois Alexandrins*, qui montre à Cavafy que la *pax brittanica* ne durera pas. Que va donc se passer? Où va notre monde? Quand le contenu formel d'une communauté historique, c'est-à-dire la législation, les institutions politiques, les rituels de la mise en scène du pouvoir, est disproportionné par rapport à la force vital du peuple historique alors cette même forme invite à être envahie par une autre force vitale qui, elle, est disproportionnellement développée par rapport à ses propres contenus formels. Les structures sociales et politiques demandent la force tout comme la force exige des structures

pour se pérenniser. Cette force vitale informe, à laquelle font appel les poèmes de Cavafy sont les barbares.

**En attendant les Barbares**

"Qu'attendons-nous, rassemblés sur l'agora?
On dit que les Barbares seront là aujourd'hui.

Pourquoi cette léthargie, au Sénat?
Pourquoi les sénateurs restent-ils sans légiférer?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui.
À quoi bon faire des lois à présent?
Ce sont les Barbares qui bientôt les feront.

Pourquoi notre empereur s'est-il levé si tôt?
Pourquoi se tient-il devant la plus grande porte de la ville,
solennel, assis sur son trône, coiffé de sa couronne?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui
et que notre empereur attend d'accueillir
leur chef. Il a même préparé un parchemin
à lui remettre, où sont conférés
nombreux titres et nombreuses dignités.

Pourquoi nos deux consuls et nos préteurs sont-ils
sortis aujourd'hui, vêtus de leurs toges rouges et brodées?
Pourquoi ces bracelets sertis d'améthystes,
ces bagues où étincellent des émeraudes polies?
Pourquoi aujourd'hui ces cannes précieuses
finement ciselées d'or et d'argent?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui
et que pareilles choses éblouissent les Barbares.

Pourquoi nos habiles rhéteurs ne viennent-ils pas à l'ordinaire prononcer leurs discours et dire leurs mots?

Parce que les Barbares seront là aujourd'hui
et que l'éloquence et les harangues les ennuient.

Pourquoi ce trouble, cette subite
inquiétude? - Comme les visages sont graves!
Pourquoi places et rues si vite désertées?
Pourquoi chacun repart-il chez lui le visage soucieux?

Parce que la nuit est tombée et que les Barbares ne sont pas venus
et certains qui arrivent des frontières
disent qu'il n'y a plus de Barbares.

Mais alors, qu'allons-nous devenir sans Barbares?
Ces gens étaient en somme une solution." **[8]**

Ce poème qui fut probablement écrit **[9]** en décembre 1898 ne fut publié par le poète qu'en 1904. Qu'est-ce qui s'est passé en 1898 qui a pu déclencher la pensée poétique de Cavafy et lui souffler ce: "Ces gens étaient en somme une solution."? Tsirkas, critique perspicace et chercheur infatigable, cite le journal francophone *Phare d'Alexandrie* du dimanche 4 et lundi 5 septembre 1898. L'article cité relate les évènements de la bataille d'Omdourman qui a eu lieu le 2 septembre 1898, le triomphe des Anglais et la défaite définitive du Califat de Mahdi au Soudan:

*"Avant-hier, vendredi, 2 septembre 1898, plus de dix ans après le massacre de Gordon à Khartoum, l'armée du Serdâr Kitchener Pacha, renversa les troupes du Calife Abdulhah et remporta cette victoire si attendue de la civilisation contre la barbarie."* **[10]**

Voilà donc l'événement déclencheur: la victoire des troupes anglo-égyptiennes contre le calife du Soudan, Abdulhah. Cette victoire scella provisoirement, et seulement provisoirement, l'avenir d'Egypte; elle était une province de l'Empire victorien. Nous comprenons maintenant pourquoi le poème de Cavafy ne pouvait pas être publié en 1898, les "barbares" qui "étaient en somme une solution" étant trop accessibles aux

contemporains du poète et aux autorités britanniques. A partir de cet évènement, commence le vrai travail du poète et du scientifique. "Je suis un poète historien" [11], disait Cavafy vers la fin de sa vie. Il s'agit de comprendre le sens des événements en analysant les formes politiques. Cavafy, en excellent observateur, constate cette singulière "nervosité" de la population égyptienne face à l'empire britannique. Sans vraiment vouloir la "barbarie", les Egyptiens de cette époque laissent apparaître leur insatisfaction foncière face à leur situation politique d'alors. La foule sent, et le poète sent que la foule sent et ce que la foule sent: la fin imminente de l'Empire, comme la foule romaine sentit sans doute la fin de l'Empire Romain. Séféris [12] dira que dans ce poème a lieu la chute d'un Empire, celui de Rome mais que le ton du poème est byzantin: c'est la chute de l'Empire Byzantin vu par le Phanar. Il s'agit, dira Séféris, d'un bruit, d'un danger indéfini qui guette les heures des citoyens paisibles, civilisés. Cette vie paisible de la capital de l'Empire est le signe précurseur de sa fin: justement, le fait que la vie avait déserté les formes politiques. Ce n'est plus le *jus publicum romanum* des jurisconsultes romains qui règne en maître absolu à Rome mais cette même loi interprétée par le peuple de Rome dans l'esprit de la loi de l'Eglise chrétienne. Le peuple de Rome sent que la force n'est plus dans le Sénat ou dans César. Lorsque les Goths entreront triomphants à Rome, ils ne la mettront pas à feu et à sang: ils sont déjà convertis au christianisme et leur chef se prosternera devant l'évêque de Rome. Les anciennes formes perdurent mais la force vitale n'est plus la même. La force amorphe de ces "barbares" sera mise en forme par les formes d'un esprit de positivisme juridique romain et d'humanisme chrétien.

C'est justement ce qui arriva à Phanar. Depuis 1204, l'Empire byzantin va en déclinant. Tout le peuple de Constantinople sent sa fin imminente. Les événements qui retardent la prise de Constantinople ne font qu'accentuer l'impatience: qu'on en finisse! Une fois les Turcs à Constantinople et le Sultan au Phanar, les anciennes formes byzantines retrouveront une nouvelle vigueur, une nouvelle vie. L'organisation de l'Empire ottoman est une reprise de l'organisation byzantine: en témoigne le fait que les mêmes phanariotes qui servaient l'Empereur servent maintenant le Sultan. D'ailleurs, dans la *Synopsis* [13] de Kigalas, publiée à Venise en 1637, l'énumération des Rois de Constantinople comporte également les Sultans, comme continuateurs naturels de Byzance, ce qui était l'avis de plusieurs phanariotes même au début du dix-neuvième siècle.

**La science du poète**

La séparation épistémologique entre la vie et les formes n'est donc pas un procédé arbitraire, fondé d'après l'idée d'un Platon ou d'un Simmel. "Il y a société, au sens large du mot, écrit Simmel, partout où il y a action réciproque des individus. [...] Les causes particulières et les fins [...] sont comme le corps, la *matière* (Stoff) du processus social; que le résultat de ces causes, que la recherche de ses fins entraîne nécessairement une action réciproque, une association entre les individus, voilà la *forme* que revêtent les contenus. Séparer cette forme de ces contenus, dit Simmel, au moyen de l'abstraction scientifique, telle est la condition sur laquelle repose toute l'existence d'une science spéciale de la société." (Simmel, 1991, p.165) Or, l'abstraction, tout comme la division dont elle est une forme, ne s'opère pas n'importe comment. Elle a des règles et ces règles sont inhérentes à la matière que l'on veut diviser. Encore une fois, dans toute science inductive, c'est la vie qui a le dernier mot: pour bien diviser il faut suivre la nature de l'objet à diviser. Ce qui revient à dire que toute forme ne peut correspondre à tout contenu et par conséquence ne peut être dégagée de toute vie. Les formes sont liées à une première vie historique, ce qui leur donne consistance. Le propre d'un dialecticien comme Cavafy est de discerner les formes *réelles* dans leur réalité historique. Le dialecticien, poète ou scientifique, ne crée les formes qu'au fur et à mesure qu'il étudie l'existant. La séparation entre vie et formes est un processus historique, c'est la vie qui se sépare des formes par le truchement desquelles elle est devenue réalité sociale une fois que ces formes sont inadéquates, une fois que ces formes n'arrivent pas à l'exprimer. On appelle d'habitude ce moment historique une crise sociale, sans que cela signifie quelque chose de spécial ou d'extraordinaire. En fait, on n'appelle "crise" que la transformation des formes sociales, un phénomène vital pour la survie de l'humanité, une nécessité historique qui a lieu imparablement dans chaque époque et en chaque instant de la vie. Les formes ne "meurent" pas, ne disparaissent pas mais continuent une deuxième vie. Elles deviennent autonomes par rapport au contenu de vie qui les accompagnait jadis et qui leur accordait une signification concrète le liant à une référence concrète. Par-delà toute signification actuelle, séparées de tout contenu existentiel réel, elles continuent nonobstant à être *porteuses de sens*, capable de se rattacher de nouveau à un contenu de vie vague et amorphe afin de l'élever au rang de contenu significatif. A partir du moment où une forme se détache de son contenu, commence pour elle une errance particulière, un voyage temporel que nous pourrions peut-être appeler "Histoire d'une forme".

C'est dans ce sens là que Cavafy est effectivement l' "historien" qu'il dit être: il est historien non pas des évènements mais des formes.

**NOTES ET BIBLIOGRAPHIE**

[document format .pdf]

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali


















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# LA TRIADE FEMMINILE: FIGURE DELLA DONNA ED ESPRESSIONI DEL TEMPO

## (Traduzione Marina Brancato)

## Georges Bertin

georges.bertin49@yahoo.fr
**Dottore in Scienze dell'Educazione; ha conseguito l'Abilitazione a Dirigere attività di Ricerche in Sociologia; Direttore Generale dell'I.Fo.R.I.S. (Istituto di Formazione e di Ricerca in Intervento Sociale, Angers, Francia); Direttore del CNAM di Angers, Francia (Consorzio Nazionale delle Arti e dei Mestieri); Dirige ricerche in Scienze dell'Educazione all'Università degli Studi di Pau - Pays de l'Adour; Insegna all'Università degli Studi di Angers, nel Maine, all'Università Cattolica degli Studi dell'Ouest, all'Università Cattolica degli Studi di Bourgogne, alla Scuola Normale Nazionale Pratica dei Quadri Territoriali; è membro del GRECo CRI (Gruppo Europeo di Ricerche Coordinate dei Centri di Ricerca sull'Immaginario) e della Società Francese di Mitologia, fondatore del GRIOT (Gruppo di Ricerche sull'Immaginario degli Oggetti simbolici e delle Trasformazioni sociali) e direttore scientifico dei quaderni di Ermeneutica Sociale; Direttore Esprit Critique, rivista francofona internazionale in scienze sociali e sociologia.**



"La donna era altra cosa che un'illusione, una sorta di velo, di paravento o piuttosto un tramite, un intermediario, una mediatrice?" (Georges Duby, 1988, p.81)

*"Un significante che fa presa sulla Regina, che lo sottomette a chi se ne impossessa?... Lais vuole dire che la Donna riconosce di non averlo mai avuto: da cui la verità esce dal pozzo, ma unicamente a metà."* (Jacques Lacan, 1966, p.8)

La cifra Tre (o terzo Arcano) nelle tradizioni del mondo rappresenta la neutralizzazione del binario, stabilendo il legame tra il soggetto e l'oggetto, i rapporti tra i due poli o sessi. Appartiene contemporaneamente al mondo degli dei e a quello degli uomini, è la tensione che li unisce. Si ritrova anche nel frontone del portico del tempio che ne unisce le due colonne. Risolve le contraddizioni con la legge

dell'Amore (o attrazione) universale.

Nell'universo indoeuropeo da cui i nostri miti sono generati, è certamente simbolizzato da tre dei maschili anzi, amplificato, da tre dee o dalla grande dea e le sue trasformazioni.
1. **Kâli** o la conoscenza, dea del tempo è la dea che consuma e distrugge il mondo. Kâli la nera ha anche un aspetto protettore, ella libera gli oppressi.
2. **Tara** stella distruttrice o la dea che conduce i buoni viaggiatori sull'altra riva, contemporaneamente creatura di totale bellezza o megera.
3. **Siddha-Râtri**: dea delle sfere, porta tre attributi: il linga, lo yoni, il serpente simbolo del tempo.
Nella Kalevala, tre vergini sono fecondate dall'aria.

Alla Mecca, ancora tre dee, prima del monoteismo:
· **Uzza**: dea della fecondità, la tribù di Maometto le apparteneva;
· **Al Lät**, divinità pan araba, femminile d'Allah;
· **Manat**, dea della fortuna, colei che conta e divide.

Tutte corrispondono alle tre fasi della luna (crescente, piena, calante), prima struttura antropologica dei nostri desideri e della loro configurazione (Durand, 1985), come lo sono le tre dee greche: Artemide, Sélene, ed Ecate, le tre sante Marie del mare (Maria, Maria di Magdala, Maria Salomé) e si conosce l'interpretazione di Dontenville a partire dalla Trinità del folklore celtico nella quale egli vede il dio della notte (Orco), quello del sole (Bélénos) e quello del tramonto (Gargantua, visione occidentale del padre).

Noi abbiamo ritrovato una simile triade nei romanzi del Medioevo: la regina Ginevra (il Fantasma Bianco), Morgana (dai tre volti: Morgue, Mourgue, Morrigan, sorella e amante incestuosa di Artù e Viviana (la fata del lago che trattiene il giovane Lancillotto nel fondo del suo palazzo subacquatico, poi imprigiona Merlino e molti cavalieri nella prigione d'aria).

Come nella vicenda delle tre Isotta del celebre romanzo di Tristano e Isotta.

**Le Tre Isotta**

Un indizio di questa evoluzione delle immagini dell'Amore seguendo il tempo può anche esserci fornito se si considera la tripla figura femminile che pervade il romanzo. Questa Triade (Isotta la Regina, Isotta la Bionda e Isotta dalle Bianche Mani) ci sembra che abbia a che fare, in effetti, con i volti del tempo. Si tratta dunque di un'immagine ricorrente declinata in tre forme nel romanzo tristaniano.

- La prima, in ordine di apparizione, è **la regina Isotta**, sorella di Morholt, il gigante che reclamava il suo tributo ogni anno, che Tristano sfidò; dal nome identico del drago che Tristano ucciderà allo stesso modo. Ella lo curerà ogni volta per le ferite avvelenate.

Per le sue origini, ella appartiene alla stirpe delle stirpi. Come Brigit, la dea celtica, ella conosce le erbe e gli incantesimi. Maga, ella partecipa alla seconda funzione indoeuropea che unisce guerra e magia, quando la forza fisica, la violenza e l'astuzia sono canalizzate per difendere la società (Guyonwarc'h e Leroux,1990, p.200). Così ella si trova logicamente accanto Tristano nel suo periodo eroico e solare.

- Isotta la Bionda, amante fatale e appassionata, è immagine della femminilità. La coppa è il suo archetipo poiché ella determina l'amore degli eroi. Sprofondando nel suo seno, unendosi con lei in quello della Natura, Tristano assume le esigenze della funzione feconda e materna. Ella è immagine di questa dea-madre-amante verso cui in tutte le epoche, gli uomini hanno fatto regredire il loro desiderio sublimato in mistica della donna quando la separazione diviene ineluttabile.

- Più complesso, più ambiguo, il personaggio di **Isotta dalle Bianche Mani**, che amerà Tristano di un amore senza ritorno, è forse meno importante l'immagine della sposa, -senza trascurare questo aspetto sociale del suo ruolo nel romanzo-, rispetto allo strumento del destino che ella compie quasi a sua insaputa o come mossa da una motivazione che gli sembra imposta dall'alto. È in effetti manipolandone il corso degli eventi (il famoso episodio della sua falsa dichiarazione a proposito del velo nero del battello che riconduce Isotta la Bionda al capezzale di Tristano agonizzante), che ella partecipa alla prima funzione, quella di agente del destino, d'intermediaria tra gli dei e l'uomo (ed è senza dubbio per questo che dovrà rimanere vergine). Autentica guida per le anime, è lei che conduce gli amanti sulle rive dell'altro mondo.

La triade femminile di Tristano, nello stesso tempo in cui rivela le tre funzioni della tripartizione indoeuropea presenta perfettamente al lettore un triplo uso del tempo regolato dalle immagini del levante (è il ruolo di Isotta la regina accanto all'eroe), del mezzogiorno (è l'ardore dell'amore appassionato di Isotta la Bionda) e del crepuscolo (è il fatale ruolo di Isotta dalle Bianche mani che introduce gli amanti nel Grande Tempo). La donna vi gioca un ruolo complementare, complice di un'inclinazione divenuta passione che ella nutre e dalla quale il meraviglioso è totalmente abolito. Lì, l'eroe metterà in pratica la trasgressione delle regole del

funzionamento sociale come dei suoi propri valori.

- **A Tristano che si vuole realista**, e coniuga le forze della ragione per sfuggire alla fatalità, corrisponde un rapporto al tempo che fa alternare i cicli della speranza e della disperazione, della soddisfazione e della frustrazione.

Periodo indispensabile alla risoluzione della crisi, ella arriva alla morte nell'intreccio che reintroduce gli amanti nel ciclo vegetale facendoli accedere all'immortalità.

Un'altra visione della donna ci appare, in conflitto costante con la precedente, in quanto l'alternanza delle due visioni, delle due immagini, ci fa passare senza tregua da un lato all'altro dello specchio, tempo del mito che ci reintroduce in una ciclicità e al tempo stesso ci insegna come il filtro che unisce Tristano ed Isotta, lungi dall'essere unicamente l'incontro di Eros e di Agape, dell'Oriente e dell'Occidente, è anche quello della tradizione celtica, che smarrisce l'immaginazione di Tristano al di là, nell'irreale, poiché questo amore è segnato inesorabilmente da una complessità che potrebbe analizzarsi unicamente in una logica dualista.

Come aveva ben visto Gustave Cohen, "non c'è nel Medioevo cristiano, da un canto l'amore divino, dall'altro l'Amore umano, l'amore celeste e l'amore terrestre, l'amore spirituale e l'Amore carnale, c'è l'Amore, in tutto il suo fervore e la sua complessità, motore della vita." (Cohen, 1945)

L'Amore di Tristano e Isotta è quindi il prodotto dell'incontro sul suolo francese dell'apporto dell'Antichità greco-romana, della mistica cristiana, delle tradizioni orientali e della fantasticheria celtica.

Ciò ci rinsalda nella convinzione, poc'anzi enunciata da Henri Hubert (Hubert, 1989, p.295) quando citava Gaston Paris: "Il romanzo di Tristano e Isotta rende un suono particolare che non si ritrova quasi mai nella letteratura medievale" ed egli concludeva: "è da Tristano e Artù che quanto vi è di più luminoso e prezioso del genio celtico si è incorporato allo spirito europeo".

Profondamente radicato, dai suoi primi autori, ai paesi delle grandi meraviglie, se il romanzo di Tristano e Isotta ci affascina ancora oggi enormemente, è senza dubbio perché parla intimamente a ciascuno di noi dei nostri amori e all'umanità della sua storia in divenire.

Romanzo di Giovinezza e di Fortuna, il romanzo di Tristano e Isotta è quindi la più eccelsa storia dell'Amore che il mondo abbia conosciuto.

Per riprendere l'espressione di Jean-Charles Payen, "ci dona un'immagine sempre nuova ed esaltante della nostra libertà".

**PARSIFAL, IL RACCONTO DEL GRAAL E IL TEMPO**

Parsifal e Gauvain sono, nelle loro ricerche, seppur diverse rispetto alle motivazioni e al loro compiersi, circondati da diversi tipi di figure femminili.

Le prime sono le loro madri, Parsifal è un figlio della vedova signora della Deserta Foresta perduta, è un bambino della vedova, e il romanzo precisa immediatamente che egli "esce dal maniero di sua madre" e che va a vedere gli "aratri che aravano l'avena per sua madre". Dal fragore che fanno i cavalieri nella foresta, egli crede di udire dei demoni e invoca sua madre "ella ha detto giusto signora mia madre". Sul seno di sua madre, ancora innocente non ha alcuna esperienza dei pericoli della vita di cui sua madre tende a preservarlo. Tuttavia ella non può trattenerlo dal richiamo dei cavalieri e dopo aver tentato di istruirlo e di comunicargli i precetti della cavalleria, ella deve rassegnarsi a vederlo partire. Il racconto ci annuncerà più tardi che non ne sopravvivrà.

Gauvain al contrario è un eroe solare, la sua ricerca, quella della lancia, lo inscrive in un regime immaginario totalmente diverso, poiché consacrato alla ricerca dell'arma regina dei tornei, la lancia, inseparabile dall'idea dell'asse del mondo, del pilastro, della maestà, della regalità, della sovranità. Per i Celti, arma divina e regale, lancia di fuoco, rossa di sangue, è l'attributo del Dio Lug, a Gorias, essa rende invincibile colui che la possiede. Noi siamo all'interno di strutture ordinate dal principio della verticalità. Il racconto ci rivela che il nipote di Artù, figlio di Lot di Orcanie, ha perso sua madre da quasi venti anni. È se non altro quello che pensa quando la ritrova vivente o resuscitata, (ma bensì nel reame dell'aldilà di cui Gauvain ha passato le porte) con la madre di Artù al castello di Verre, alla fine della narrazione.

Gauvain ci sembra vivere una situazione simmetricamente opposta da quella di Parsifal. L'eroe è ormai un cavaliere, intraprende qualsiasi genere d'avventure e non teme di rompere gli incantesimi. Anche se Ygerne e sua madre, le regine morte, quando egli le ritrova in un Altro Mondo, vogliono trattenerlo, egli tende invincibilmente a liberarsene, a sfuggirgli, lascia risolvere gli incantesimi per arrivare ai suoi scopi. La sua ricerca è ordinata dall'esteriorità, costituisce tanto nel rapporto con sua madre che nelle sue avventure un



modello opposto a quello di Parsifal, tentato dalla regressione.

**LE PULZELLE**

Queste non mancano sul cammino dei due eroi. Solo Parsifal ne incontra otto.

**Alla pulzella addormentata sotto la tenda**, comportandosi come un villano, egli da un bacio e ruba un anello. Egli la ritroverà più tardi, miserabile e accusata di tradimento dal suo cavaliere. Parsifal dovrà liberarsi dell'Orgoglioso della Landa per riscattarsi.

**La pulzella che non aveva mai sorriso**, piena di bellezza e di grazia, è alla corte di Artù, quando vi arriva Parsifal. Quando ella lo vede sorride, non gli accadeva ormai da dieci anni, riconoscendolo come il migliore dei cavalieri. Ciò ha per effetto di procurargli uno schiaffo che gli assesta Keu, il fratellastro di Artù. Infatti, un buffone aveva predetto che ella avrebbe sorriso nel momento in cui avrebbe visto "colui la cui la gloria cavalleresca sarà su tutte le altre sovrana". Dopo aver sconfitto il cavaliere Vermeil appropriandosi delle sue armi, Parsifal giura di vendicarsi minacciando Keu.

**La ragazza dimagrita e pallida** si affaccia alle finestre del castello di Beaurepaire e gli dà ospitalità. Intorno al castello divenuto deserto: rovina e desolazione, strade deserte e case fatiscenti, e due monasteri abitati da monache terrificate e da monaci in abbandono. La giovane donna e i due gentiluomini si vanno incontro, ella è descritta come archetipo della "bellezza che Dio abbia potuto mettere nel corpo di una donna o sul suo viso".

Ella conduce **Parsifal** nel suo letto e tutti li trovano ben assortiti ma egli si trattiene dal rivolgerle per primo la parola e malgrado tutta l'attenzione con la quale si appresta al sonno, di toccarla.

"Egli ignorava tutto
Dell'amore come del resto
E non tardò molto a addormentarsi
Poiché nulla turbava la sua tranquillità."

La sua ospite, più audace, può raggiungerlo di buona voglia, bagnare il suo letto di lacrime, tenerlo abbracciato, egli si accontenta di coprirla di baci, di introdurla nel suo letto, ma senza andare oltre. Al mattino egli combatte e vince Aguinguerron, che minaccia il castello e i suoi abitanti e lo condanna a mettersi al servizio della bella. Questo rifiuta, avendo preso parte alla morte del padre di lei. Parsifal lo invia alla quindi corte di Artù al servizio della damigella che mai aveva sorriso.

La damigella, Blanchefleur, che egli chiama sua amica, gli testimonia allora grande gioia e lo trascina fino alla sua stanza.

Ma un'altra egli ha più a cuore e gli ricorda sua madre che ha visto cadere svenuta e desidera rivederla "più di ogni altra cosa". Si congeda nonostante la disperazione della ragazza che vuole trattenerlo. Quando giunge al regno del re pescatore che gli consegna una spada riccamente decorata.

Comincia la strana processione degli oggetti sacri:
- una lancia che sanguina tenuta da un ragazzo;
- due candelabri tenuti da due bellissimi ragazzi;
- **un graal** portato da una ragazza bella e graziosa, a lungo descritta come le sue grazie;
"per rapire lo spirito e il cuore dei giovani
Dio gli aveva fatto passare qualunque meraviglia".

Ad ogni suo passaggio, il Graal illumina il componimento e riempie i piatti di portate succulenti:
- un tagliere d'argento portato da un'altra pulzella di cui il racconto non dice nulla.

Conosciamo il seguito: Parsifal non pone alcuna domanda e si ritrova l'indomani in un castello deserto. Egli capirà che il suo silenzio è la causa del fatto che gli incantesimi non sono interrotti. Tutte le figure precedenti hanno in comune, oltre ad una bellezza abbagliante, molto adatta a sedurre il più indurito dei cavalieri, di aver fallito nel loro tentativo di seduzione del cavaliere. Si presenta quindi una ragazza che sembra avere un diverso statuto rispetto alle pulzelle descritte, ragazza di cui egli capirà essere sua cugina, allevata con lui da sua madre gioca in effetti tutt'altro ruolo. Ella lo induce a pronunciare il suo nome: Parsifal il Gallese, gli apprende l'origine del suo fallimento e della sfortuna che si abbatterà su di lui poiché non ha potuto o saputo esaltare quello dalla terra deserta. La pulzella gli consiglia quindi di diffidare della sua spada e di farla forgiare nuovamente da Trébuchet il fabbro "che l'ha fatta e la rifarà". Egli se ne va e lei rimane. Qui siamo alla presenza dell'immagine dell'**annunziatrice**, mediatrice tra due mondi quello della madre e quello delle donne che l'eroe deve ormai affrontare. Lei appartiene alla sua infanzia e pertanto gli mostra il cammino della sua virilità, della sua audacia da conquistare. Parsifal, proseguendo il suo viaggio, si accorge dopo un

combattimento tra un falco e un'oca che lascia cadere tre gocce di sangue sulla neve bianca. Egli allora entra in profonda meditazione, il sangue sulla neve gli offre le sembianze di Blanchefleur.

È Gauvain che lo riconduce alla corte d'Artù, dove Parsifal annuncia il suo nome e riceve conforto dalla regina stessa e dalla ragazza che mai aveva sorriso. Egli l'abbraccia e le dichiara che vuole essere il suo cavaliere. L'indomani, alla corte del re arriva, seconda immagine dell'annunziatrice, un'orribile damigella, che reitera le accuse già sostenute da sua cugina maledicendo di non aver afferrato la Fortuna dal Re Peccatore non avendo affatto posto domande. Parsifal giura quindi di mettersi in viaggio per liberare una damigella assediata al castello di Mont Esclaire e per conoscere i segreti del corteo del Graal.

Qui rispondono tre figure in eco:

- quelle delle **madri degli eroi**, in situazione inversa morte solitaria per l'una e dipartita ad Avalon nel regno delle dame per l'altra. Elle si trovano nell'aldilà;
- quelle delle **pulzelle** attraenti, le amanti, che Parsifal rifiuta di avvicinare non possedendo gli strumenti necessari: (il suo nome d'uomo ed una spada forgiata un'altra volta), ma che Gauvain amerà senza vergogna;
- quelle di **figure annunziatrici** complementari, l'una viene dalla sua infanzia per spiegargli che se l'è cavata bene, che non appartiene più al clan delle donne, e l'orrenda strega tutta nera che gli predice le conseguenze del suo silenzio.

Alcune hanno origine o appartengono al regno degli umani, altre sembrano prendere il tempo in contropiede per reintrodurlo in un ciclo senza violenza.

**LE FIGURE DELLA DONNA SECONDO ANDRÉ BRETON**

André Breton, il massimo esponente del surrealismo, era anche un occultista, lettore di Guénon, s'ignora che egli avesse decretato la necessità pubblica di "non lasciare, dietro di sé, ingarbugliarsi dai percorsi del desiderio" e abbia, senza dubbio, gettato le basi di un'antropologia del desiderio quando simultaneamente ci offriva nella sua opera tre figure femminili in tre momenti fondamentali della sua opera.

**"Poisson soluble"**, pubblicato nel 1924, lo stesso anno del Primo Manifesto Surrealista, Breton ha allora ventotto anni. Quest'opera è considerata da Alquié come un'opera chiave, interamente contraddistinta dall'immaginario femminile (Bonnet, 1988). In questo periodo Breton è molto assorbito dalla psicanalisi e quest'opera costituisce uno dei più begli esempi d'esercizio dell'automatismo psichico.

**"L'Amour Fou"**, pubblicato nel 1937 è stato ispirato dall'incontro dell'autore, nel 1934, con Jacqueline Lamba, questi testi erano considerati dall'autore come introduttivi, rivelanti quest'incontro in quanto segni anteriori, premonitori (Pastoureau, 1992, p.381). Egli vi enuncia particolarmente le leggi dell'estetica surrealista che nomina bellezza convulsiva (Pastoureau, 1992, p.386).

**"Arcane 17"**, pubblicato nel 1944, all'epoca in cui il fracasso atomico metteva fine ai combattimenti nei quali si erano affrontate le ideologie del secolo. Breton vi annuncia il ritorno e la liberazione di Melusina, la donna serpente, la grande dea primitiva. Scritto nel Québec, e in particolare in Gaspésie, l'opera è consacrata ad Elisa Bindhoff, incontrata nel gennaio 1944, lei è per lui "l'immagine del segreto, di uno dei grandi segreti della natura". (Pastoureau, 1992, p.407)

Ci è sembrato invero che, dall'una all'altra di queste opere, potessimo realmente leggere, grazie ai lavori dell'antropologia moderna, il configurarsi di diverse dimensioni del desiderio, nei suoi schemi senso-motori, per riprendere una terminologia Durandiana (Durand, 1985, p.138 sq.).

Noi li abbiamo caratterizzati attraverso tre "patterns" o " modelli principali" nel senso di Edgar Morin: il Siderale, l'Età dell'Oro e Melusina o la Donna-bambina, testimoni per noi di un'evoluzione e di una scansione nell'accezione espressa dal poeta rispetto ai diversi ordini della conoscenza del desiderio e del desiderio della Conoscenza.

**PRIMO ORDINE: IL SIDERALE**

Poisson Soluble, la cui prima edizione è dedicata " A Simone" comprende 32 testi di cui 31 realizzati in maniera puramente automatica. Scritti tra marzo e maggio 1924, essi mettono in opera un immaginario puramente siderale, quasi inumano, le immagini più frequentemente individuate sono quelle dell'eroismo, dell'Ascensione, dell'onirico e di uno spaziale luminoso. Il desiderio di esistere nell'Amore assume il "viso di gioie sensualmente amorose in un clima di chiarezza".

Così questa immagine: "sul bordo delle nuvole si regge una donna, sulle sponde delle isole una donna si regge come su alti muri decorati di vigne scintillanti (PS1). Un autentico giglio elevato alla gloria degli astri disfa le cosce dalla combustione che si desta... l'anima dell'altra donna si copre di piume bianche" (PS4). E più

lontano: "mentre noi dormiamo, la regina delle volontà, dalla collana di stelle colorate, si occupa di scegliere il colore del tempo" (PS7).

In questo testo, le descrizioni dell'oggetto stesso del desiderio non sfuggono al regime diurno dell'immaginario e valorizzano le strutture luminose e ascensionali rilevate in quel punto dai riferimenti all'uccello, autentico doppione della donna:

"io non mi sono perso per te: io sono solamente in disparte da ciò che ti rassomiglia, nei mari alti, là dove l'uccello Crepacuore emette il suo grido che eleva i pomi di ghiaccio di cui gli astri di Giugno sono l'infranta guardia" (PS24).

Poco a poco, del resto il desiderio del poeta attinge dalle vie aeree, quelle delle "stelle circolanti attraverso la città" (PS24): "indossiamo a turno i vestiti dell'aria pura" (PS24).

Come si percepisce, le immagini del desiderio del Breton in Poisson Soluble si succedono senza lasciarci riposo sottolineando una volontà di esistere nell'amore segnata da una costante ambivalenza tra l'oggetto inaccessibile, oggetto perduto dalla sua posizione aerea o siderale, luminosa e ascensionale, reso incorporeo e il poeta.

Gli schemi ascensionali sono spesso messi in relazione con un isomorfismo della purezza dove convergono l'ala, l'uccello, la freccia e la luce.

**SECONDO ORDINE: L'ETA' D'ORO DE L'AMOUR FOU**

Il Surrealismo sogna di sé "nuova genesi, ricominciamento secondo il diluvio, Età d'oro ritrovata". Realizzandosi nel delirio della presenza assoluta, si vede molto chiaramente André Breton prendere, nell'Amour Fou, il contropiede da un regime dell'Amore segnato dall'inaccessibile.

Al contrario del precedente, le immagini che saranno d'ora in poi valorizzate sono quelle della fusione, della bellezza convulsiva, che esse esprimono con gli sguardi, nell'esaltazione dell'amore carnale, nelle delizie della consumazione del frutto proibito, nel "delirio della presenza assoluta" (Alexandrian, 1971). Raggiunge questa intensità unicamente se è unico, reciproco, costituente tra due esseri un libero impegno solenne per sempre. E se gli amanti si lasciano, l'intensità stessa dell'Amore, poeticamente vissuta, li perdona in anticipo di qualsiasi rimprovero: "gli Amanti che si lasceranno non avranno nulla da rimproverarsi se si sono amati" (I vasi Comunicanti).

È una nuova età dell'Amore che fa ritorno alle origini e abolisce il Tempo come ostacolo alla realizzazione del desiderio amoroso.

"Non nego che l'Amore sia compromesso con la vita. Affermo che deve vincere e per questo si è innalzato ad una tale coscienza poetica di se stesso che tutto ciò che inevitabilmente incontra si colloca nella dimora della sua gloria (13)".

L'Amour Fou suppone contemporaneamente l'esaltazione del comportamento lirico, la passione, gli impeti, le estasi, le allucinazioni.

È l'affermazione dell'ordine del desiderio radicalmente fuso "regione paradossale dove la fusione dei due esseri che si sono realmente scelti restituisce a tutte le cose i colori perduti del tempo dei vecchi soli" (AF1).

"E' in lei che ci è possibile riconoscere il meraviglioso precipitato dal desiderio" (AF21). "Sete di vagabondare in direzione di tutto, emanazione del desiderio di amare e di essere amati in cerca del suo autentico oggetto umano e nella sua dolorosa ignoranza, ...l'amore con il suo corteo di trasparenze, ...è unicamente funzione della mancanza di coscienza che si ha dell'essere amato" (AF75).

Per Breton, non c'è mai stato il frutto proibito, solo la tentazione è divina. E il libro finisce con l'evocazione del mito di Venere: "da un amore morto non può sorgere che la primavera di un anemone. Solo a costo della ferita che esigono i poteri avversi preposti all'uomo, può trionfare l'amore vivo."

"Non nego che l'Amore sia compromesso con la vita. Affermo che deve vincere e per questo è innalzato a una tale coscienza poetica di se stesso che tutto ciò che inevitabilmente incontra si colloca nella dimora della sua gloria (13)".

L'evocazione del mito di Venere lo conferma del tutto poiché il nostro "desiderio non ha bisogno di verità, di demistificazione, ma di altrettanti miti che alla fine non sappia più come celebrarli." (Bruckner et Finkielkraut, 1977, p.287)

**TERZO ORDINE: IL RITORNO DI MELUSINE**

È il compimento di una ricerca: dopo le aspirazioni siderali, dopo la fusione del godimento assoluto, ecco l'evocazione, a profusione in Arcane 17, opera scritta in occasione di un viaggio con Elise in Canada nel 1944; delle immagini della Madre, della Notte e dell'Abisso, ma anche della Donna-bambina, della Donna fiore, della Coppa della Giovinezza Eterna. Le circostanze della scrittura del testo ci forniscono ugualmente delle indicazioni a questo riguardo poiché Breton compose il suo testo in Gaspésie, davanti la roccia di Percé, magnifica allegoria naturale. È quindi ad una riconquista del desiderio visto come processo d'iniziazione alla riscoperta della Stella ritrovata, dell'Amore nella libertà che si impegna e ci impegna André Breton in questa epoca e in questi luoghi. In questo periodo turbato dalla storia dell'umanità, il poeta immagina che la redenzione terrestre non possa venire che dalla donna, "dalla vocazione trascendente della donna" (AR64).

Da quel momento l'oggetto del suo desiderio vi si identifica.

"Si, è sempre la donna perduta, quella che canta nell'immaginazione dell'uomo ma a costo di quali prove per se stessa, per lui, ciò deve essere anche la donna ritrovata" (AR p.60).

Egli s'incarna in un nome, quello di una delle nostre più grandi fate nazionali: Melusina, elemento inevitabile del folklore francese, di cui declina le attrattive, i meriti, nei quali proietta interamente l'insieme dei suoi desideri. Breton ha perfettamente integrato queste figure del mito che declina in tre tempi in Arcane 17.

**1°) Melusina dopo il grido**

"Melusina al di sopra del busto si dora di tutti i riflessi del sole sul fogliame di autunno (si ritrova qui uno schema luminoso). I serpenti danzano sulle sue gambe a ritmo di tamburello. I pesci dalle sue gambe si tuffano e le loro teste riappaiono altrove come sospese alle parole di questo santo che le predicava tra le erbe dell'amore, gli uccelli dalle sue gambe risollevano su di lei le reti celesti (AR64-65). Melusina resa in parte migliore dalla vita e il suo panico, Melusina dai legami meno elevati di pietrame o di erbe acquatiche o di lanugine di nido, è lei che io invoco, non vedo che lei che possa redimere questa epoca selvaggia (AR65). E' la donna tutta intera e comunque la donna com'è oggi, la donna privata dal suo assetto umano, la leggenda la vuole così, a causa dell'impazienza e della gelosia dell'uomo.

Poiché Melusina prima e dopo la metamorfosi, è Melusina." (AR65)

**2°) Melusina liberata**

"Melusina prima del grido che annuncia il suo ritorno, perché questo grido potrà intendersi se non fosse reversibile... (AR66). Il primo grido di Melusina, fu un fascio di felci contorte sul focolare... (ibidem). Melusina nell'attimo del suo secondo grido: sgorgato dai suoi fianchi senza rotondità, il suo ventre è tutto il raccolto di Agosto, il suo busto si slancia come fuoco d'artificio dalla sua vita flessuosa, modellata su due ali di rondine, i suoi seni sono degli ermellini presi nel loro grido, accecanti a forza di illuminarsi con il carbone ardente dalla loro bocca urlante (AR66)."

**3°) La Donna-Bambina**

"La donna-bambina. E' il suo avvento per tutto l'impero sensibile che sistematicamente l'arte deve preparare... la figura della donna-bambina designa intorno a se stessa i sistemi più organizzati poiché niente ha reso possibile che sia sottomessa o compresa... Chi renderà lo scettro sensibile alla donna-bambina?... Io scelgo la donna-bambina non per opporla all'altra donna ma perché lei e solamente in lei mi sembra risiede allo stato di trasparenza assoluta l'altro prisma della visione di cui si rifiuta ostinatamente di considerare (AR69).

Dalla testa ai piedi Melusina è ridiventata donna... ha reintegrato il quadro vuoto da cui la sua immagine stessa era scomparsa in piena epoca feudale... (AR70). Da una parte all'altra di questa donna che, oltre Melusina è Eva ed è adesso tutta la donna, freme a destra un fogliame di acacie, mentre a destra una farfalla oscilla su un fiore... (AR74)".

E Breton ci svela il segreto di questa sintesi, di questa assunzione del desiderio amoroso dove culmina l'immagine Melusiniana, "suprema regolatrice e consolatrice" (AR72).

"La Stella qui ritrovata è quella del grande mattino... Lei è costituita dall'unità di questi due misteri: l'amore chiamato a rinascere dalla perdita dell'oggetto dell'amore si eleva nella sua intera coscienza, nella sua totale dignità; la libertà consacrata a conoscersi e ad esaltarsi unicamente a prezzo del suo stesso sacrificio."

Non è lo stesso senso che gli esoteristi conferiscono all'Arcano 17 dei tarocchi (la Stella), che presenta una fata alla fontana, contemporaneamente Stella e acquario, dea della fecondità, visione cosmica della donna,

femminilizzazione dell'universo, mediatrice grazie alle sue virtù occulte, giacché dietro ogni donna si nasconde la figura della maga, dell'iniziatrice (Bertin, 1997), figura della speranza, dell'immortalità? E si coglie qui Breton pervenuto a questa tappa del suo cammino, in una vena più mistica.

In Arcane 17, il desiderio trova così il suo oggetto in maniera quasi magica, come per la virtù di un'iniziazione sacra.

Le donne che delimitano la ricerca degli eroi, rappresentano infatti una triade, ossia tre figure del destino. Madri, amanti e iniziatrici, esse non esistono senza evocare la tripla figura della grande dea, Brigit per i Celti. Esse uniscono ugualmente tre figure del destino e tre concezioni dell'Amore: la cristiana, l'orientale, la celtica.

**Le figure della donna ne l'Auberge des pauvres di Tahar Ben Jelloun**

Nel suo romanzo (Ben Jelloun Tahar, 1999) del Marzo 1999, lo scrittore Tahar Ben Jelloun racconta la ricerca di se stesso e della propria identità di uno scrittore marocchino che va a vivere a Napoli per scrivere un libro su questa città.
Il suo itinerario ai margini della società, da cui si evince l'influenza dell'esperienza personale dell'autore, lo conduce ad incontrare ugualmente tre figure di donna che egli mette in scena:
- La Vecchia;
- L'Amante;
- La Sposa.

**La Vecchia**, prima di tutto, in cui noi riconosciamo l'archetipo della strega, è una figura ambigua, nello stesso tempo macellaia di topi, di cui taglia la testa prima di darla ai gatti, e guardiana di vite, come la Parca della mitologia. "Tu mi racconti la tua storia, io la registro qui, nella mia testa, poi la vomito in un cartone, poi tu ti senti sollevato" (p.44). Sembra dotata di singolari poteri che interessano direttamente il tempo senza dubbio perché ha conosciuto la decadenza, ciò le permette di cancellare i peccati. Ebrea e musulmana, è duplice, come ambivalente è la sua violenza contro i topi e il fatto che essa sia la madre accogliente dei marginali e degli esclusi di Napoli, i quali celebreranno il suo decesso con una grande festa.

La sua attenzione al tempo si esprime nella cura che porta agli archivi che crea su tutte le povere vite che vengono ad infrangersi come ultimo rifugio all'Albergo dei poveri.

Ha conosciuto una radiosa giovinezza e ha perfettamente ammaliato uomini tenuti in servitù, abbandonandoli al parossismo delle relazioni complicate. In seguito è stata anche una schiava, di un odioso mendicante che la picchiava e l'ha ridotta all'inumanità. Ciò permette di comprendere questo singolare rapporto che intrattiene con le vite degli altri di cui cerca senza dubbio a determinarne il percorso.

Il ruolo dell'**Amante** è assunto nel romanzo da più donne legate all'autore o al suo amico Gino, il musicista, una sorta di doppione italiano di se stesso, esse si chiamano Idé o Iza (Izaïdé), o ancora Ava-Maria. Esse sono descritte nella problematica del desiderio.

Idé conduce Gino alla rottura sociale, lei è "sempre lì, immutabile, eterna, una statua del tempo interrotto, che attende un canto, una bella sonata per svegliarsi, per aprire gli occhi e sporgere le braccia tese" (p.221).

Iza, che ha la passione dell'assoluto, è un prodotto dell'immaginazione dell'autore: "L'ho designata come maestra d'amore amante senza difficoltà e del piacere celebrato all'apice dei nostri desideri (p.216). Poiché "la visione dell'amore è ovunque una calma momentanea, un prato aperto sul cielo, un mare scintillante e liscio che dona all'amata il blu o il verde dei suoi occhi" (p. 222).

Infine egli diverrà l'amante di Ava-Maria fino all'estremo, fino al culmine come in "un grande viaggio, noi attraversammo degli oceani e dei deserti. Lei mi disse: io sono la statua vivente del tuo desiderio" (p.253).

Poi Lei sparì, come si addice alle dee dell'istante, "Ava mi donò la vita con intensità, poi sparì. Queste cose non arrivano spesso, vi lasciano inebetito, stupido e senza DIFESE. La mia storia con Ava fu un romanzo. Folgorante ed intenso, breve e forte, lei ha sbalordito la mia vita come se io vivessi in un libro, un manoscritto dove l'inchiostro aveva il colore dell'ambra, marrone scuro" (p.262). Questa problematica del desiderio è qui sottolineata dall'evocazione dell'ambra, di cui si conosce il simbolismo seducente e solare, rappresentante il legame tra energia individuale ed energia cosmica, come riflesso del cielo, esprime, quando scorrono le lacrime d'ambra di Apollon bandito dal Paradiso, la sua nostalgia e il sottile legame che lo unisce all'Eliseo (Chevalier e Gherbrandt, 1973, p.46).

**La Sposa** è quella dello scrittore, "una brava sposa dalla pelle troppo bianca, dal corpo stanco dopo due parti e un aborto" (p.111).

Lei si chiama Fattoumi (Fathmah), e lo scrittore la chiama Toumi, "egli" in arabo. Poi, con l'usura del tempo,

le cose sono peggiorate "ho demolito questa casa dove m'annoiavo, una casa piena di ricordi".

Arrivato a Napoli, l'autore scrive alla sua donna e cambia il suo nome per gioco, la chiama Ouarda, "un gioco, un piccolo piacere che mi offro" e gli ricorda la loro vita "la nostra vita non ha avuto fantasia, gioco, gioia".

Tuttavia dopo 5 anni di assenza, la sua sposa, paradossalmente ripudiandolo, lo reintroduce nel ciclo del tempo. Di ritorno al suo paese, egli scopre di aver perso la sua precedente vita, la sua casa ed è stato addirittura radiato dagli organi direttivi dell'Università dove lavorava.

"Lei ha avuto ragione, ha fatto bene a sbarazzarsi di me, non le servivo più, ero un peso, un uomo che non parlava più, un marito svuotato d'ogni desiderio, diventato un'ombra fluttuante, un'ombra di uomo, lei mi ha reso la mia libertà senza che io la reclamassi" (p.291).

Vestita di rosso, gli occhi verdi, una ragazza lo avvicina: "allora Ulisse, avete scritto il vostro Ulisse?"

Ritroviamo le tre figure già descritte, di tre donne incarnanti tre modalità dell'essere insieme legate ad una tripla temporalità:

- ciclica ed extra umana, **la Vecchia è la strega**, quella che maneggia la trama del destino, appartiene a nessun tempo, ai grandi cicli e il suo incontro comincia da una sorta di discesa agli inferi;
- giovane, bella e sovrana, **l'Amante è l'incarnazione del desiderio**, per l'autore abolisce le frontiere facendolo vivere di eterni istanti, compiendo la trasgressione del ciclo temporale, nelle dimore dove tutto diviene possibile;
- dapprima sottomessa, e sempre pragmatica, **la Sposa è la sola ad abitare il tempo**, ciò che fugge e che assume reintroducendone prontamente l'autore nella storia della propria esistenza. Il viaggiatore ha ritrovato il porto e il suo universo quotidiano.

**Interpretazione: figure della donna e visioni del tempo**

Nella società celtica, Christian Guyonvarc'h ci ricorda che il tempo ha tre porte possibili:

- il **Passato**, ritorna indietro verso il Sid, l'Altro Mondo, che noi troviamo in Ben Jelloun simbolizzato dall'Albergo dei poveri, è difficile uscirne, e rientrare nel tempo dalle porte del passato provoca una modificazione del tempo che ridiventa fluido, estensibile all'infinito;
- il **Presente**, momento di un'impalpabile brevità, che sospende tutto il movimento ed è prodotto dalle donne dell'Altro Mondo che vengono a cercare gli eroi e li provocano;
- il **Futuro**, o ritorno al presente, ripresa del corso del Tempo, espressione del divenire.

Come le fate del Medioevo, sempre tripartite (responsabili del destino, o del desiderio amoroso, o ancora della fecondità), queste tre figure di donna rinviano a tre visioni del tempo che sembrano avere interrogato in modo ricorrente le opere studiate.

**SOLO LA RIVOLTA É CREATRICE DI LUCE**

In questo viaggio tra figure femminili, "si, è sempre la donna perduta, quella che canta nell'immaginazione dell'Uomo ma in seguito a quali prove per lei, per lui, deve anche essere la donna ritrovata" (AR p.60), possiamo chiederci se le figure immaginarie convocate dal poeta non ci interroghino sulle visioni del Tempo che sottomettono il soggetto desiderante che noi siamo:

- il tempo eroico, della ricerca e dell'inseguimento appassionato di un oggetto che è sempre reso più inaccessibile dallo stesso inseguimento, lì il desiderio non tenta la sua realizzazione che nella seduzione, è il mito del rapimento delle donne che alimenta questo immaginario riassumendolo;

- immobilità della fusione realizzata al tempo dell'Amour Fou, si è vista la predominanza in questa fase del mito di Venere;

- tempo ciclico di ritorno nel mito di Melusina convocante dal profondo delle età e dei nostri inconsci la capacità che noi avremmo di vivere una vita affascinata.

Queste visioni sono fondate sulle categorie dell'antropologia simbolica enunciata da Gilbert Durand (Durand, 1985) e che egli fonda su tre gesti fondamentali, ossia:

- una dominante posturale ordinata dal regime eroico e ampiamente diurno delle immagini, tra idealizzazione e antitesi, è la Forza, appannaggio dei corpi viventi;

- una dominante digestiva e mistica, ossia un insieme di sequenze di un regime d'immagini notturne segnate

dal realismo sensoriale, che prolunga il tempo delle caverne, del ventre e della coppia, in cui il principio di analogia e di confusione giocano appieno, l'amore è naturalista, è la Bellezza, appannaggio degli spiriti;

- una dominante sintetica e drammatica, percorsa dalla dialettica degli antagonismi che conducono alla messa in scena, con il sacrificio, del tempo ciclico, è la Saggezza delle età, quelle delle anime immortali, scopo finale di qualsiasi iniziazione.

Certamente, come scriveva Breton nell'Immacolata Concezione, "l'Amore ha sempre il Tempo" e se il desiderio, come il meraviglioso, non è lo stesso in tutte le epoche, ci aiuta a pensare i nostri limiti, con i rischi inerenti a questa impresa. Poiché "l'uomo propone e dispone. Dipende unicamente da se stesso di appartenersi totalmente, di custodire con uno spirito anarchico quella parte ogni giorno più temibile dei suoi desideri". (Manifesto del Surrealismo, 1924)

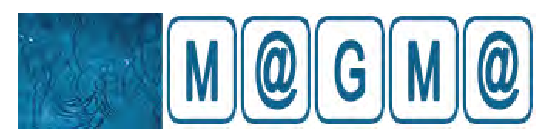
Ecco perché la trinità occupa un posto considerevole nelle nostre Chiese e nei nostri Templi, è interessante chiedersi se non sia la religione della grande dea che è indicata invano, in quel tempo in cui Dio era una donna, testamento della Speranza suprema e della consolazione accordata all'uomo nella sua ricerca dell'assoluto femminile.

**BIBLIOGRAPHIE**

Alexandrian, Breton, Paris, Le Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1971.
Bertin G., La Quête du Saint Graal et l'Imaginaire, Condé sur Noireau, éditions Charles Corlet, 1997.
Ben Jelloun Tahar, L'auberge des pauvres, éditions du Seuil, 1999.
Bonnet M., André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, Paris, Gallimard, 1988.
Breton A., Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t1, 1988; t2, 1992; t3 1999.
Bruckner P. et Finkielkraut A., Le Nouveau désordre amoureux, Paris, Le Seuil, 1977.
Chrétien de Troyes, Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1994.
Chevalier J. et Gherbrandt A., Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973.
Cohen G., La grande clarté du Moyen Age, Paris, NRF, 1945.
Durand G. Les structures anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, Dunod, 1985, 10éme éd.
Duby G., Mâle Moyen Age, Paris, Flammarion, 1988.
Guyonwarc'h C. et Leroux F., La civilisation celtique, Rennes, Ouest-France-Université, 1990.
Hubert H., Les Celtes depuis l'époque de la Tène et la Civilisation celtique, La Renaissance des Lettres, 1927, réédition. Albin Michel, 1989.
Le Livre du Graal, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t1, 2001; t2, 2003.
Lacan J., Ecrits, Le Seuil, 1966.
Pastoureau H., André Breton, les Femmes et l'Amour, Paris, Maurice Nadeau, 1992.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales










ENHANCED BY Google









**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# LA TRIADE FÉMININE: FIGURES DE LA FEMME ET VISAGES DU TEMPS

## Georges Bertin

georges.bertin49@yahoo.fr
**Docteur en Sciences de l'Education; habilité à diriger activités de recherche en Sociologie; Directeur général de l'I.Fo.R.I.S. (Institut de Formation et de Recherche dans l'Intervention Sociale, Angers); Directeur du CNAM d'Angers (Consortium Nationale des Arts et Métiers); dirige recherches en Sciences de l'Education à l'Université de Pau, Pays de l'Adour; enseigne à l'Université d'Angers, Maine, à l'Université Catholique de l'Ouest et de Bourgogne, à l'Ecole Normale Nationale Pratique des Cadres Territoriaux; membre du GRECo.Cri (Groupe Européen de Recherches Coordonnées des Centres de Recherche sur l'Imaginaire) et de la Société Française de Mythologie; fondateur du GRIOT (Groupe de Recherche sur l'Imaginaire des Objets symboliques et des Transformations sociales); Directeur scientifique des Cahiers d'Herméneutique Sociale; Directeur d'Esprit Critique, revue internationale francophone en sciences sociales et sociologie.**

*"La femme était-elle autre chose qu'une illusion, une sorte de voile, de paravent ou plutôt un truchement, un intermédiaire, la médiatrice?"* (Georges Duby, 1988, p.81).

*"Un signifiant qui donne prise sur la Reine, que soumet-il à qui s'en empare?... Lais veut dire ce que la Femme lègue de ne l'avoir jamais eu: d'où la vérité sort du puits, mais jamais qu'à mi-corps."* (Jacques Lacan, 1966, p.8)

Le chiffre Trois (ou troisième Arcane) dans les traditions du monde représente la neutralisation du binaire, établissant le lien entre la subjectif et l'objectif, les rapports entre les deux pôles ou sexes. Il appartient à la fois au monde des dieux et à celui des hommes, est la tension qui les unit. Il se retrouve aussi dans le fronton du portique du temple qui en relie les deux colonnes. Il résout les contradictions par la loi de l'Amour (ou attraction) universelle.

Dans l'univers indo-européen d'où nos mythes sont issus, il est symbolisé certes par trois dieux mâles mais

encore, en redoublement, par trois déesses ou par la grande déesse et ses avatars.
**1. Kâli** ou la connaissance, déesse du temps c'est la déesse qui use et détruit les mondes. Kâli la noire a aussi un aspect protectrice, elle libère les opprimés.
**2. Tara** Etoile ravageuse ou la déesse qui mène les bons voyageurs sur l'autre rive, à la fois créature de toute beauté ou mégère.
**3. Siddha-Râtri**: déesse des sphères, porte trois attributs: le linga, le yoni, le serpent symbole du temps.
Dans le Kalevala, trois vierges sont fécondées par l'air.

A la Mecque, trois déesses aussi, avant le monothéisme:
• **Uzza**: déesse de la fécondité, la tribu de Mohammed lui appartenait;
• **Al Lät**, divinité pan Arabe, féminin d'Allah;
• **Manat**, déesse de la Fortune, celle qui compte et divise.

Toutes trois correspondent aux trois phases de la lune (montante, pleine, descendante), première structure anthropologique de nos désirs et de leur mise en forme (Durand, 1985), comme le sont les trois déesses grecques: Artémis, Séléné et Hécate, les trois saintes Maries de la Mer (Marie, Marie de Magdala, Marie Salomé) et l'on connaît l'interprétation de Dontenville à partir de la Trinité du folklore celtique dans lesquelles il voit le dieu de la nuit (Orcus), celui du soleil (Bélénos) et celui du couchant (Gargantua, face occidentale du père).

Nous avons retrouvé pareille triade dans les romans du Moyen Age: la reine Gueniévre (le Blanc Fantôme), Morgane (aux trois visages: Morgue, Mourgue, Morrigan, soeur et maîtresse incestueuse d'Arthur et Viviane (la fée du lac qui retient le jeune Lancelot au fond de son palais subaquatique, puis emprisonne Merlin et moult chevaliers dans la prison d'air).

C'est aussi le cas des trois Yseult du célèbre roman de Tristan et Yseult.

**Les Trois Yseult**

Un indice de cette évolution des images de l'Amour en régimes du temps peut encore nous être fourni si l'on considère la triple figure féminine qui hante le roman. Cette triade (Yseult la Reine, Yseult la Blonde et Yseult aux Blanches Mains) a en effet, nous semble-t-il, sans cesse affaire aux visages du temps. Il s'agit donc bien d'une image récurrente déclinée sous trois formes dans le roman tristanien.

- La première, dans l'ordre d'apparition, est la reine Yseult, soeur du Morholt, le géant qui réclamait son tribut chaque année, que Tristan défit; doublet du dragon que Tristan tuera également. Elle le soignera à chaque fois des blessures empoisonnées prises à leur contact.

Par ses origines, elle appartient à la race des races. Comme Brigit, la déesse celte, elle connaît les herbes et les charmes. Magicienne, elle participe de la deuxième fonction indo-européenne qui allie guerre et magie, quand force physique, violence et ruse sont canalisés pour défendre la société (Guyonwarc'h et Leroux,1990, p.200). Elle se trouve ainsi tout à fait logiquement aux côtés de Tristan dans sa période héroïque et solaire.

**- Yseult la Blonde**, amante fatale et passionnée, est image de la féminité. La coupe est son archétype car elle détermine l'amour des héros. En s'abîmant dans son sein, en se fondant avec elle dans celui de la Nature, Tristan assume les exigences de la fonction nourricière et maternelle. Elle est image de cette déesse-mére-amante vers laquelle à toutes les époques, les hommes ont fait régresser leur désir sublimé en mystique de la dame quand la séparation devient inéluctable.

- Plus complexe, plus ambigu, le personnage d'**Yseult aux Blanches Mains**, qui aimera Tristan d'un amour sans retour, est peut-être moins l'image de l'épouse, -sans négliger cet aspect social de son rôle dans le roman-, que celle de l'instrument du destin qu'elle accomplit presque à son insu ou comme mue par une motivation qui lui semble imposée d'en haut. C'est en effet en manipulant le cours des évènements (le fameux épisode de sa fausse déclaration à propos de la voile noire du bateau qui ramène Yseut la Blonde au chevet de Tristan agonisant), qu'elle participe de la première fonction, celle d'agent du destin, d'intermédiaire entre les dieux et l'homme (et c'est sans doute pour cela qu'elle devait rester vierge). Véritable psychopompe, c'est bien elle qui amène les amants aux rivages de l'autre monde.

La triade féminine du Tristan, en même temps qu'elle révèle les trois fonctions de la tripartition indo-européenne présente bien au lecteur un triple usage du temps régi par les images du levant (c'est le rôle d'Yseut la reine auprès du héros), du midi (c'est l'embrasement de l'amour passion d'Yseut la Blonde) et du crépuscule (c'est le rôle fatal d'Yseut aux Blanches Mains qui introduit les amants dans le Grand Temps). La femme y joue un rôle adjuvant, partenaire à part entière d'une inclination devenue passion qu'elle nourrit et dont le merveilleux est totalement aboli. Là, le héros fait véritablement l'apprentissage de la transgression des règles du fonctionnement social comme de ses propres valeurs.

- **Au Tristan qui se veut réaliste**, et conjugue les forces de la raison pour échapper à la fatalité, correspond un rapport au temps qui fait alterner les cycles de l'espoir et du désespoir, de la satisfaction et de la frustration.

Période indispensable à la résolution de la crise, elle débouche sur la mort dans l'entrelacement qui réintroduit les amants dans le cycle végétal en les faisant accéder à l'immortalité.

Un autre visage de la femme y apparaît, en conflit constant avec le précédent, et qui, par alternance de deux visages, de deux images, nous fait passer sans cesse d'un côté à l'autre du miroir, temps du mythe qui nous réintroduit dans une cyclologie en même temps qu'il nous enseigne aussi que le philtre qui unit Tristan et Yseut, loin de n'être que la rencontre d'Eros et d'Agapè, de l'Orient et de l'Occident, est aussi celle de la Tradition celtique, qui fait s'égarer l'Imagination de Tristan au-delà, dans l'irréel, et que cet amour là est marqué inexorablement au coin d'une complexité qui ne saurait s'analyser uniquement dans une logique dualiste.

Comme l'avait bien vu Gustave Cohen, "il n'y a pas dans le Moyen Age chrétien, d'une part l'amour divin, d'autre part l'Amour humain, d'une part, l'amour céleste et l'amour terrestre, l'amour spirituel et l'Amour charnel, il y a l'Amour, dans toute sa ferveur et sa complexité, moteur de la vie". (Cohen, 1945)

L'Amour de Tristan et d'Yseut est ainsi le produit de la rencontre sur le sol français des apports de l'Antiquité gréco-romaine, de la mystique chrétienne, des traditions orientales et de la rêverie celte.

Ceci nous renforce dans la conviction, naguère énoncée par Henri Hubert (Hubert, 1989, p.295) lorsqu'il citait Gaston Paris: "Le Roman de Tristan et d'Yseult rend un son particulier qui ne se retrouve guère dans la littérature du Moyen Age" et il concluait: "C'est par Tristan et par Arthur que le plus clair et le plus précieux du génie celtique s'est incorporé à l'esprit européen".

Profondément enraciné, par ses premiers auteurs, au pays des grandes merveilles, si le roman de Tristan et Yseult nous fascine encore tellement aujourd'hui, c'est sans doute parce qu'il parle intimement à chacun de nous de nos amours et à l'humanité de son histoire en devenir.

Roman de Jeunesse et de Fortune, le roman de Tristan et d'Yseult est bien la plus haute histoire d'Amour que le monde aie jamais connue".

Pour reprendre l'expression de Jean-Charles Payen, il "nous donne une image toujours neuve et toujours exaltante de notre liberté".

**PERCEVAL, LE CONTE DU GRAAL ET LE TEMPS**

Perceval et Gauvain sont, dans leurs quêtes pour différentes qu'elles soient tant dans leurs motifs que dans leur accomplissement, environnés de plusieurs types de figures féminines.

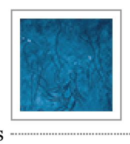
Les premières sont leurs **mères**, Perceval est un enfant de la veuve dame de la Déserte Forêt perdue, c'est un enfant de la veuve, et le roman de préciser immédiatement qu'il "sort du manoir de sa mère" et qu'il va voir les "herseurs qui hersaient les avoines pour sa mère". Au fracas que font les chevaliers dans la forêt, il croit entendre des diables et invoque sa mère "elle a dit vrai madame ma mère". Dans le giron de sa mère, encore niais il n'a aucune expérience des dangers de la vie dont sa mère tient à le préserver. Cependant elle ne peut le garder de l'appel des chevaliers et après avoir tenté de l'instruire et de lui communiquer les préceptes de chevalerie, elle doit se résoudre à le voir partir. Le conte nous apprendra plus tard qu'elle n'y survivra pas.

**Gauvain** au contraire est un héros solaire, sa quête, celle de la lance, l'inscrit dans un régime imaginaire totalement différent, puisque adonné à la recherche de l'arme reine des tournois, la lance, inséparable de l'idée d'axe du monde, de pilier, de majesté, de royauté, de souveraineté. Chez les Celtes, arme divine et royale, lance de feu, rouge de sang, elle est l'attribut du Dieu Lug, à Gorias, elle rend invincible son porteur. Nous sommes là dans des structures ordonnées au principe de verticalité. Le conte nous apprend que le neveu d'Arthur, fils de Lot d'Orcanie, a perdu sa mère voici vingt ans. C'est du moins ce qu'il pense lorsqu'il la retrouve vivante ou ressuscitée, (mais bien plutôt au royaume de l'au-delà dont Gauvain a passé les portes) avec la mère d'Arthur au château de Verre, à la fin du récit.

Gauvain nous semble vivre une situation symétriquement inverse de celle de Perceval. Le héros est un chevalier fait, il entreprend toutes sortes d'aventures et ne craint pas de rompre les charmes. Même si Ygerne et sa mère, les reines mortes, lorsqu'il les retrouve dans un Autre Monde, veulent le garder, il tend invinciblement à s'en dégager, à leur échapper, quitte à résoudre les enchantements pour arriver à ses fins. Sa quête est ordonnée à l'extériorité, il constitue tant dans son rapport à sa mère que dans ses aventures un modèle inverse de celui de Perceval, tenté par la régression.






DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

**LES PUCELLES**

Celles-ci ne manquent pas sur le chemin des deux héros. A lui seul, Perceval en rencontre huit.

**A la pucelle endormie sous la tente**, se conduisant comme un rustre, il prend un baiser et vole un anneau. Il la retrouvera plus tard, misérable et accusée de trahison par son chevalier. Perceval devra défaire l'Orgueilleux de la Lande pour se racheter.

**La pucelle qui jamais n'avait ri**, pleine de beauté et de grâce, est à la cour d'Arthur quand Perceval y arrive. Quand elle le voit, elle se met à rire, ce qui ne lui était pas arrivé depuis dix ans, le reconnaissant comme le meilleur des chevaliers. Ceci a pour effet de lui valoir une gifle que lui assène Keu, le demi frère d'Arthur. En effet, un bouffon avait prédit qu'elle ne rirait que lorsqu'elle verrait "celui dont la gloire chevaleresque serait sur toutes les autres souveraine." Après avoir défait le Chevalier Vermeil dont il s'approprie les armes, Perceval jure de la venger en menaçant Keu.

**La jeune fille amaigrie et pâle** se tient aux fenêtres du château de Beaurepaire et lui accorde l'hospitalité. Autour du château rendu désert: ruine et désolation, rues désertées et maisons en ruine, et deux moutiers habités par des nonnes terrifiées et des moines à l'abandon. La jeune fille et deux gentilshommes s'avancent à sa rencontre, elle est décrite comme archétype de "la beauté que Dieu ait pu mettre au corps d'une femme ou sur son visage".

Elle amène Perceval à son lit et tous les trouvent bien assortis mais il se garde de lui adresser le premier la parole et malgré tout le soin qu'elle apporte à préparer son sommeil, de la toucher.
*"Il ignorait tout*
*de l'amour comme du reste*
*et il ne tarda guère à s'endormir*
*car rien ne troublait sa tranquillité".*

Son hôtesse, plus hardie, a beau venir le rejoindre, mouiller sa couche de pleurs, le tenir embrassé, il se contente de la couvrir de baisers, de l'introduire sous sa couverture, mais sans aller au-delà. Au matin il combat et défait Aguinguerron, qui menace le château et ses habitants et le condamne à se mettre au service de la belle. Celui-ci refuse, ayant pris part à la mort du père d'icelle, Perceval le dépêche alors à la cour d'Arthur au service de la demoiselle qui jamais n'avait ri.

La demoiselle, Blanchefleur, qu'il nomme sa mie, lui témoigne alors grande joie et l'entraîne jusqu'à sa chambre.

Mais une autre lui tient plus à coeur et il se souvient de sa mère qu'il a vue tomber évanouie et lui prend le désir de la revoir "plus fortement que de toute autre chose". Il finit par prendre congé en dépit du désespoir de la jeune fille qui veut le retenir. C'est alors qu'il parvient au royaume du roi pêcheur qui lui remet une épée richement sertie.

Commence l'étrange procession des objets sacrés:
- une lance qui saigne tenue par un jeune homme;
- deux candélabres tenus par deux très beaux jeunes gens;
**- un graal** porté par une jeune fille belle et gracieuse, longuement décrite quant à ses charmes;
"pour ravir l'esprit et le coeur des jeunes gens,
Dieu lui avait fait passer toute merveille".

A chacun de ses passages, le Graal illumine la pièce et remplit les assiettes de mets succulents:
- un tailloir d'argent porté par une autre pucelle dont le conte ne dit rien.

On connaît la suite: Perceval ne pose aucune question et se retrouve le lendemain dans un château désert. Il apprendra que son silence est la cause du fait que les enchantements ne sont pas rompus. Toutes les figures précédentes ont en commun d'avoir, outre une beauté éblouissante, bien propre à séduire le plus endurci des chevaliers, échoué dans leur tentative de séduction du chevalier. Paraît alors une jeune femme qui me semble avoir un tout autre statut que les pucelles susnommées, jeune fille dont il apprendra qu'elle est sa cousine, élevée avec lui chez sa mère joue en effet un tout autre rôle. Elle l'amène à dire son nom: Perceval le Gallois, lui apprend l'origine de son échec et du malheur qui va s'abattre sur lui puisqu'il n'a pu ou su lever celui de la terre déserte. La pucelle lui conseille alors de se méfier de son épée et d'aller la faire reforger chez Trébuchet le forgeron "qui l'a faite et la refera". Il s'en va et elle reste. Nous sommes ici en présence du visage de **l'annonciatrice**, médiatrice entre deux mondes celui de la mère et celui des femmes que doit désormais affronter le héros. Elle est de son enfance et pourtant lui montre le chemin de sa virilité, de son audace à conquérir. Perceval poursuivant son voyage aperçoit alors après un combat entre un faucon et une oie qui laisse tomber trois gouttes de sang sur la neige blanche. Il entre alors en profonde méditation, le sang sur la neige lui donnant semblance de Blanchefleur.

C'est Gauvain qui le ramène à la cour d'Arthur où Perceval énonce son nom et reçoit réconfort de la reine elle-même et de la jeune fille qui jamais n'avait ri. Il l'enlace et lui déclare qu'il veut être son chevalier. Le lendemain, à la cour du roi arrive, seconde figure de l'annonciatrice, une laide demoiselle qui réitère les accusations déjà portées par sa cousine en le maudissant de n'avoir saisi la Fortune chez le Roi Pêcheur en n'ayant point posé de questions. Perceval jure alors de se mettre en quête pour délivrer une demoiselle assiégée au château de Mont Esclaire et pour connaître les secrets du cortège du Graal.

Ici se répondent en écho trois figures:
- celles **des mères des héros**, en situation inverse morte solitaire pour l'une et passée en Avalon au royaume des dames pour l'autre. Elles ont affaire à l'au-delà;
- celles de **pucelles** avenantes, les amantes, que Perceval refuse d'approcher ne possédant pas les instruments nécessaires: (son nom d'homme et une épée reforgée), mais que Gauvain aimera sans vergogne;
- celles de **figures annonciatrices** complémentaires, l'une vient de son enfance pour lui signifier qu'il en est bien sorti, qu'il n'appartient plus au clan des femmes, et la sorcière laide à souhait et toute noire qui lui prédit les conséquences de sa non prise de parole.

Les unes viennent ou appartiennent au royaume des humains, les autres semblent prendre le temps à contre pied pour le réintroduire dans un cycle non sans violence.

**LES FIGURES DE LA FEMME CHEZ ANDRÉ BRETON**

André Breton, le pape du surréalisme, était aussi un occultiste, lecteur de Guénon, ce que l'on ne sait pas, il avait décrété de nécessité publique de "ne pas, derrière soi, laisser s'embroussailler les chemins du désir" et a, sans doute, jeté les bases d'une anthropologie du désir en même temps qu'il nous livrait dans son oeuvre trois figures féminines dans trois moments fondamentaux de son oeuvre.

**"Poisson soluble"**, publié en 1924, l'année même du Premier Manifeste du Surréalisme, Breton a alors 28 ans. Cette oeuvre est considérée par Alquié comme une oeuvre clé, entièrement marquée par l'imaginaire féminin (Bonnet, 1988). A cette époque, Breton est très préoccupé de psychanalyse et cette oeuvre constitue un des plus bels exemples de mise en oeuvre de l'automatisme psychique.

**"L'Amour Fou"**, publié en 1937 a été inspiré par la rencontre de l'auteur, en 1934, avec Jacqueline Lamba, ces textes étant considérés par l'auteur comme ayant préparé, annoncé cette rencontre en tant que signes avant-coureurs, prémonitoires (Pastoureau, 1992, p.381). Il y énonce notamment les lois de l'esthétique surréaliste qu'il nomme beauté convulsive (Pastoureau, 1992, p.386).

**"Arcane 17"**, publié en 1944, à l'époque où le fracas atomique mettait un terme aux combats dans lesquels s'étaient affrontées les idéologies du siècle. Breton y annonce le retour et la délivrance de Mélusine, la femme serpent, la grande déesse primitive. Ecrite au Québec, et en particulier en Gaspésie, l'oeuvre est consacrée à Elisa Bindhoff, rencontrée en janvier 1944, elle est pour lui "l'image du secret, d'un des grands secrets de la nature" (Pastoureau, 1992, p.407).

Il nous a en effet semblé que, de l'une à l'autre de ces oeuvres, nous pouvons réellement lire, grâce aux travaux de l'anthropologie moderne, une mise en forme des diverses assomptions du désir, en ses schèmes eidolo-moteurs, pour reprendre une terminologie Durandienne (Durand, 1985, p.138 sq.).

Nous les avons caractérisées par trois "patterns" ou "patrons modèles" au sens d'Edgar Morin: le Sidéral, l'Age d'Or et Mélusine ou la Femme-enfant, témoins pour nous à la fois d'une évolution et d'une scansion dans l'accès exprimé par le poète aux divers ordres de la connaissance du désir et du désir de la Connaissance.

**PREMIER ORDRE: LE SIDERAL**

**Poisson Soluble**, dont le premier texte est dédicacé "A Simone" comprend 32 textes dont 31 réalisés de façon purement automatique. Ecrits entre mars et mai 1924, ils mettent en oeuvre un Imaginaire purement sidéral, quasi inhumain, les images les plus fréquemment repérées y étant celles de l'héroïsme, de l'Ascension, de l'onirique et d'un spatial lumineux. Le désir d'exister dans l'amour y prend le "visage de joies sensuellement amoureuses dans un climat de clarté".

Ainsi cette image: "sur le bord des nuages se tient une femme, sur le bord des îles une femme se tient comme sur les hauts murs décorés de vignes étincelantes (PS1). Un vrai lys élevé à la gloire des astres défait les cuisses de la combustion qui s'éveille... l'âme de l'autre femme se couvre de plumes blanches" (PS4). Et plus loin: "pendant que nous dormons, la reine des volontés, au collier d'étoiles teintes, se mêle de choisir la couleur du temps" (PS7).

Dans ce texte, les descriptions de l'objet même du désir n'échappent pas au régime diurne de l'imaginaire et

valorisent les structures lumineuses et ascensionnelles soulignées là par les références à l'oiseau, véritable doublet de la femme:

"je ne me suis pas perdu pour toi: je suis seulement à l'écart de ce qui te ressemble, dans les hautes mers, là où l'oiseau Crève-coeur pousse son cri qui élève les pommeaux de glace dont les astres de Juin sont la garde brisée" (PS24).

Peu à peu, d'ailleurs le désir du poète emprunte les voies aériennes, celles des "étoiles circulant à travers la ville" (PS24): "nous endossâmes à notre tour les vêtements de l'air pur" (PS24).

Comme on l'aperçoit, les images du désir du Breton de Poisson Soluble se succèdent sans nous laisser de repos marquant une volonté d'exister dans l'amour marquée par une ambivalence constante entre l'objet inaccessible, objet perdu du fait de sa position aérienne ou sidérale, lumineuse et ascensionnelle, dématérialisé et le poète.

Les schèmes ascensionnels sont souvent mis en relation avec un isomorphisme de la pureté où convergent l'aile, l'oiseau, la flèche et la lumière.

**DEUXIÈME ORDRE: L'AGE D'OR DE L'AMOUR FOU**

Le Surréalisme se rêve "nouvelle genèse, recommencement d'après le déluge, Age d'or retrouvé". Se réalisant dans le délire de la présence absolue, on voit très nettement André Breton prendre, dans l'Amour Fou, le contre pied d'un régime de l'Amour marqué par l'inaccessible.

Au contraire du précédent, les images qui seront désormais valorisées sont celles de la fusion, de la beauté convulsive, qu'elles s'expriment dans les regards, dans l'exaltation de l'amour charnel, dans les délices de la consommation du fruit défendu, dans "le délire de la présence absolue" (Alexandrian, 1971). Il n'atteint à cette intensité que s'il est unique, réciproque, constituant entre deux êtres un libre engagement solennel pour toujours. Et si les amants en viennent à se quitter, l'intensité elle-même de l'Amour, poétiquement vécu, les absout par avance de tout reproche: "les Amants qui se quittent n'ont rien à se reprocher s'ils se sont aimés" (Les Vases Communicants).

C'est un nouvel âge de l'Amour qui fait retour aux origines et abolit le Temps comme obstacle à la réalisation du désir amoureux.

"Je ne nie pas que l'Amour ait maille à partir avec la vie. Je dis qu'il doit vaincre et pour cela s'être élevé à une telle conscience poétique de lui-même que tout ce qu'il rencontre nécessairement d'hostile se fonde au foyer de sa propre gloire (13)".

L'Amour Fou suppose à la fois l'exaltation du comportement lyrique, et la transe, les transports, les ravissements, les hallucinations.

C'est l'affirmation de l'ordre du désir radicalement fusionnel "région paradoxale où la fusion de deux êtres qui se sont réellement choisis restitue à toutes choses les couleurs perdues du temps des anciens soleils (AF1)".

"C'est en elle qu'il nous est donné de reconnaître le merveilleux précipité du désir" (AF21). "Soif d'errer à la rencontre de tout, émanation du désir d'aimer et d'être aimé en quête de son véritable objet humain et dans sa douloureuse ignorance, ... l'amour avec son cortège de clartés, ... est uniquement fonction du manque de conscience où l'on est de l'être aimé (AF75)".

Pour Breton, il n'y a jamais eu de fruit défendu, la tentation seule étant divine. Et le livre se clôt sur l'évocation du mythe de Vénus: "d'un amour mort ne peut surgir que le printemps d'une anémone. C'est au prix d'une blessure exigée par les passions adverses qui dirigent l'homme que triomphe l'amour vivant."

"Je ne nie pas que l'amour ait maille à partir avec la vie. Je dis qu'il doit vaincre et pour cela être élevé à une telle conscience poétique de lui-même que tout ce qu'il rencontre nécessairement d'hostile se fonde au foyer de sa propre gloire".

L'évocation du mythe de Vénus vient heureusement le confirmer car notre "désir n'a pas besoin de vérité, de démystification, mais de tant de mythes qu'à la fin il ne sache plus ou donner de la fête." (Bruckner et Finkielkraut, 1977, p.287)

**TROISIÈME ORDRE: LE RETOUR DE MELUSINE**

C'est l'achèvement d'une Quête: après les aspirations sidérales, après la fusion de la jouissance absolue, voici l'évocation, à pleines pages d'Arcane 17, ouvrage écrit à l'occasion d'un voyage avec Elise au Canada en 1944;

des images de la Mère, de la Nuit et du Gouffre, mais aussi de la Femme-enfant, de la Femme fleur, de la Coupe de la Jeunesse Eternelle. Les circonstances de l'écriture du texte nous fournissent également des indications à cet égard puisque Breton compose son texte en Gaspésie, devant le rocher de Percé, magnifique allégorie naturelle. C'est bien à une reconquête du désir vu comme processus d'initiation à la redécouverte de l'Etoile retrouvée, de l'Amour dans la liberté que s'engage et nous engage, à cette époque et en ces lieux, André Breton. Dans cette période troublée de l'histoire de l'humanité, le poète imagine que le salut terrestre ne peut venir que par la femme, "de la vocation transcendante de la femme" (AR149).

Car est venu le temps "de faire valoir les idées de la femme aux dépens de celles de l'homme dont la faillite se consomme assez tumultueusement aujourd'hui" (AR 62) Il s'agit bien de débouter l'homme, par une véritable révolution, un retournement de son désir, "de toutes ses instances tant que la femme ne sera pas parvenue à reprendre de ce pouvoir sa part équitable et cela non plus dans l'art mais dans la vie" (AR 64).

Dés lors l'objet de son désir s'en trouve identifié.

"Oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée" (AR p.60).

Il s'incarne dans un nom, celui d'une de nos plus grandes fées nationales: **Mélusine**, élément incontournable du folklore français, dont il va décliner les attraits, les mérites, dans lequel il va projeter entièrement la somme de ses désirs. Breton a parfaitement intégré ces figures du mythe qu'il décline en trois temps dans Arcane 17.

**1) Mélusine après le cri**

"Mélusine au-dessus du buste se dore de tous les reflets du soleil sur le feuillage d'automne (on retrouve ici un schème lumineux). Les serpents de ses jambes dansent en mesure au tambourin. Les poissons de ses jambes plongent et leurs têtes reparaissent ailleurs comme suspendues aux paroles de ce saint qui les prêchait dans le myosotis, les oiseaux de ses jambes relèvent sur elle le filet aérien (AR64-65). Mélusine à demi reprise par la vie panique, Mélusine aux attaches inférieures de pierraille ou d'herbes aquatiques ou de duvet de nid, c'est elle que j'invoque, je ne vois qu'elle qui puisse rédimer cette époque sauvage(AR65). C'est la femme tout entière et pourtant la femme telle qu'elle est aujourd'hui, la femme privée de son assiette humaine, la légende le veut ainsi, par l'impatience et la jalousie de l'homme.

Car Mélusine avant et après la métamorphose, est Mélusine." (AR65)

**2) Mélusine délivrée**

"Mélusine avant le cri qui doit annoncer son retour, parce que ce cri ne pourrait s'entendre s'il n'était réversible... (AR66). Le premier cri de Mélusine, ce fut un bouquet de fougères commençant à se tordre dans une haute cheminée... (Ibidem). Mélusine à l'instant du second cri: elle a jailli de ses hanches sans globes, son ventre est toute la moisson d'Août, son torse s'élance en feu d'artifice de sa taille cambrée, moulée sur deux ailes d'hirondelle, ses seins sont des hermines prises dans leur propre cri, aveuglantes à force de s'éclairer du charbon ardent de leur bouche hurlante (AR66)."

**3) La Femme-Enfant**

"La femme-enfant. C'est son avènement à tout l'empire sensible que systématiquement l'art doit préparer... la figure de la femme-enfant désigne autour d'elle les systèmes les mieux organisés parce que rien n'a pu faire qu'elle y soit assujettie ou comprise... Qui rendra le sceptre sensible à la femme-enfant?... Je choisis la femme enfant non pour l'opposer à l'autre femme mais parce qu'en elle et seulement en elle me semble résider à l'état de transparence absolue l'autre prisme de vision dont on refuse obstinément de tenir compte (AR69).

De la tête aux pieds Mélusine est redevenue femme... elle a réintégré le cadre vide d'où son image même avait disparu en pleine époque féodale... (AR70). De part et d'autre de cette femme qui, **par delà Mélusine est Eve** et est maintenant toute la femme, frémit à droite un feuillage d'acacias, tandis qu'à gauche un papillon oscille sur une fleur... (AR74)."

Et Breton nous livre le secret de cette synthèse, de cette assomption du désir amoureux où culmine l'image Mélusinienne, "suprême régulatrice et consolatrice" (AR72):

"L'Etoile ici retrouvée est celle du grand matin... Elle est faite de l'unité de ces deux mystères: l'amour appelé à renaître de la perte de l'objet de l'amour et ne s'élevant qu'alors à sa pleine conscience, à sa totale dignité; la liberté vouée à ne se bien connaître et à ne s'exalter qu'au prix de sa privation même."

N'est-ce pas le sens même que donnent les ésotéristes à l'Arcane 17 des tarots (l'Etoile), qui présente une fée à

la fontaine, à la fois Etoile et verse-eau, déesse de fécondité, vision cosmique de la femme, féminisation de l'univers, médiatrice par ses vertus occultes, par le fait que derrière toute femme se cache la figure de la magicienne, de l'initiatrice (Bertin, 1997), figure de l'espérance, de l'Immortalité? Et l'on surprend ici Breton, parvenu à cette étape de son cheminement, dans une veine plus mystique.

Dans Arcane 17, le désir trouve ainsi son objet d'une façon quasi magique, comme par la vertu d'une initiation sacrée.

Les femmes qui jalonnent la quête des héros, représentent en fait une triade, soit trois figures du destin. Mères, amantes et initiatrices, elles ne sont pas sans évoquer la triple figure de la grande déesse, **Brigit** chez les Celtes. Elles lient également trois figures du destin et trois conceptions de l'Amour: la chrétienne, l'orientale et la celte.

**Les figures de la femme de l'Auberge des pauvres de Tahar Ben Jelloun**

Dans son roman (Ben Jelloun Tahar, 1999) de Mars 1999, l'écrivain Tahar Ben Jelloun raconte la quête de lui-même et de son identité d'un écrivain marocain qui vient vivre à Naples pour écrire un livre sur cette ville.
Son itinéraire, dont on devine ce qu'il doit à l'expérience personnelle de l'auteur, aux marges de la société le conduit à rencontrer également trois figures de femmes qu'il met en scène:
- La Vieille;
- L'Amante;
- L'Epouse.

**La Vieille**, d'abord, où nous reconnaissons l'archétype de la sorcière, est une figure ambiguë; à la fois tueuse de rats dont elle tranche la tête avant de les donner aux chats et gardienne des vies, comme La Parque de la mythologie. "Tu me racontes ton histoire, je l'enregistre là, dans ma tête, puis je la vomis ensuite dans un carton, puis tu te sens soulagé" (p.44). Elle semble douée de pouvoirs singuliers qui intéressent directement le temps sans doute parce qu'elle a connu la déchéance, ce qui lui permet d'effacer les péchés. Juive et musulmane, elle est double, comme est ambivalente sa violence contre les rats et qu'elle soit la mère accueillante des marginaux et exclus de Naples, lesquels célèbreront son décès par une grande fête.

Son attention au temps s'exprime dans le soin qu'elle porte aux archives qu'elle constitue sur toutes les pauvres vies qui viennent déferler comme ultime havre à l'Auberge des pauvres.

Elle a connu une jeunesse radieuse et ensorcelée bien des hommes tenus en servitude, les abandonnant au paroxysme des relations nouées. Elle a ensuite été-elle aussi esclave, d'un truand odieux qui la battait et l'a réduite à l'inhumanité. Ce qui permet de comprendre ce singulier rapport qu'elle entretient aux vies des autres dont elle cherche sans doute à figer le cours dans ses boîtes.

Le rôle de **l'Amante** est tenu dans le roman par plusieurs femmes liées à l'auteur ou à son ami Gino, le musicien, une sorte de doublet italien de lui-même, elles ont nom Idé ou Iza (Izaïdé), ou encore Ava-Maria. Elles sont dépeintes dans la problématique du désir.

**Idé** amène Gino à la rupture sociale, elle est "toujours là, immuable, éternelle, une statue du temps arrêté, qui n'attend qu'un chant, une belle sonate pour se réveiller, pour ouvrir les yeux et avancer les bras tendus" (p.221).

**Iza**, qui a la passion de l'absolu, est un produit de l'Imagination de l'auteur: "je l'ai désignée comme maîtresse de l'amour aimant sans entraves et du plaisir célébré au sommet de nos désirs" (p.216). Car le "visage de l'amour est partout une embellie, une prairie ouverte sur le ciel, une mer scintillante et lisse qui donne à l'aimée le bleu ou le vert de ses yeux" (p.222).

Enfin, il deviendra l'amant d'**Ava-Maria** "jusqu'à l'extrême, jusqu'à la cime comme en "un grand voyage, nous traversâmes des océans et des déserts. Elle me dit: je suis la statue vivante de ton désir" (p.253).

Puis, elle disparaît, comme il sied aux déesses de l'instant, "Ava me donna de la vie avec intensité, puis disparut. Ces choses là n'arrivent pas souvent, elles vous laissent pantois, stupide et sans DÉFENSE. Mon histoire avec Ava fut du roman. Fulgurante et intense, brève et forte, elle a éclaboussé ma vie comme si je vivais dans un livre, un manuscrit où l'encre avait la couleur de l'ambre, marron foncé" (p.262). Cette problématique du désir est ici soulignée par l'évocation de l'ambre, dont on connaît le symbolisme attractif et solaire, représentant le lien entre énergie individuelle et énergie cosmique, comme reflet du ciel, exprimant, lorsque coulent les larmes d'ambre d'Apollon banni du Paradis, sa nostalgie et le lien subtil qui l'unit à l'Elysée (Chevalier et Gherbrandt, 1973, p.46).

**L'Epouse** est celle de l'écrivain, "une brave épouse à la peau trop blanche, au corps fatigué après deux naissances et une fausse couche" (p 111).

Elle s'appelle Fattoumi (Fathmah), et l'écrivain l'appelle Toumi, "il" en arabe. Puis, avec l'usure du temps, les choses se sont dégradées "j'ai démoli cette maison où je m'ennuie, une maison pleine de souvenirs".

Arrivé à Naples, l'auteur écrit à sa femme et change son nom par jeu, il l'appelle Ouarda, "un jeu, un petit plaisir que je m'offre" et lui rappelle leur vie "notre vie a manqué de fantaisie, de jeu, de rire".

Pourtant après 5 ans d'absence, son épouse, paradoxalement en le répudiant, va le réintroduire dans le cycle du temps. De retour au pays, il découvre qu'il a perdu sa vie antérieure, sa maison et a même été radié des cadres de l'Université où il travaillait.

"Elle a eu raison, elle a bien fait de se débarrasser de moi, je ne lui servais plus, j'étais un poids, un homme qui ne parlait plus, un mari vidé de tout désir, devenu une ombre flottante, un soupçon d'homme elle m'a rendu ma liberté sans que je la réclame" (p.291).

Vêtue de rouge, les yeux verts, une jeune fille l'accoste alors: "alors Ulysse, vous avez écrit votre Ulysse?".

Nous retrouvons les trois figures déjà décrites, de trois femmes incarnant trois modalités de l'être ensemble attachées à une triple temporalité:
- cyclique et extra humaine, **la Vieille est la sorcière**, celle qui manie la trame du destin, elle appartient au non-temps, aux grands cycles et sa rencontre commence par une sorte de descente aux enfers;
- jeune, belle et souveraine, **l'Amante est l'incarnation du désir**, elle abolit pour l'auteur les frontières en le faisant vivre d'éternels instants, accomplissant la transgression du cycle temporel, dans des demeures où tout devient possible;
- d'abord soumise, et toujours pragmatique, **l'Epouse est la seule à habiter le temps**, celui qui s'enfuit et qu'elle assume en réintroduisant pour le coup l'auteur dans l'histoire de sa propre existence. Le voyageur a retrouvé le port et son univers quotidien.

**Interprétation: figures de la femme et visages du temps**

Dans la société celte, Christian Guyonvarc'h nous rappelle que le temps a trois portes possibles:
- le **Passé**, retour en arrière vers le Sid, l'Autre Monde, que nous trouvons chez Ben Jelloun symbolisé par l'Auberge des pauvres, il est difficile d'en sortir, et rentrer dans le temps par la porte du passé provoque une modification du temps qui redevient fluide, extensible à l'infini;
- le **Présent**, moment d'une impalpable brièveté, qui suspend tout mouvement est se trouve provoqué par des femmes de l'Autre Monde qui viennent chercher le héros ou le provoquent;
- le **Futur**, ou retour vers le présent, reprise du cours du Temps, expression du devenir.

Comme les fées du Moyen Age, toujours triples (responsables du destin, ou du désir amoureux, ou encore de la fécondité), ces trois figures de femmes renvoient à trois visages du temps qui semble avoir de façon récurrente interrogé les oeuvres étudiées.

**LA RÉVOLTE SEULE EST CRÈATRICE DE LUMIÈRE**

Dans ce voyage aux figures féminines, "oui, c'est toujours la femme perdue, celle qui chante dans l'imagination de l'Homme mais au bout de quelles épreuves pour elle, pour lui, ce doit être aussi la femme retrouvée" (AR p.60), nous pouvons nous demander si les figures imaginaires convoquées par le poète ne sont pas sans nous interroger sur les visages du Temps auxquels se soumettent les sujets désirant que nous sommes:
- temps héroïques, de la quête et de la poursuite éperdue d'un objet qui toujours est rendu plus inaccessible par sa poursuite elle-même, là le désir ne tente sa réalisation qu'en séduction, c'est le mythe du rapt des femmes qui alimente cet imaginaire là en le résumant;
- immobilité de la fusion réalisée au temps de l'Amour Fou, et l'on a vu la prédominance à cette étape du mythe de Vénus;
- temps cyclique du retour dans le mythe de Mélusine convoquant du fond des âges et de nos inconscients la capacité que nous aurions à vivre d'une vie émerveillée.

Elles sont fondées sur les catégories de l'anthropologie symbolique énoncées par Gilbert Durand (Durand, 1985) et qu'il fonde sur les trois gestes fondamentaux, soit: - une dominante posturale ordonnée au régime héroïque et largement diurne des images, entre idéalisation et antithèse, c'est la Force, apanage des corps vivant;
- une dominante digestive et mystique, soit un ensemble de séquences d'un régime d'images nocturnes marqué par le réalisme sensoriel, prolongeant le temps de la caverne, du ventre et de la coupe, dans lequel les principes d'analogie et de confusion jouent à plein, l'amour y est naturaliste, c'est la Beauté, apanage des esprits;
- une dominante synthétique et dramatique, marquée par la dialectique des antagonismes qui aboutit à la

mise en scène, par le sacrifice, du temps cyclique, c'est la Sagesse des âges, celle des âmes immortelles, but ultime de toute initiation.

Certes, comme l'écrivait Breton dans l'Immaculée Conception, "l'Amour a toujours le Temps" et si le désir, comme le merveilleux, n'est pas le même a toutes les époques, il nous apprend à penser nos limites, avec les risques inhérents à cette entreprise. Car "l'homme propose et dispose. Il ne tient qu'à lui de s'appartenir tout entier, c'est à dire de maintenir à l'état anarchique la bande chaque jour plus redoutable de ses désirs". (Manifeste du Surréalisme, 1924)

C'est pourquoi la Trinité occupe une si grande place dans nos Eglises et nos Temples, il est intéressant de se demander si ce n'est pas ici la religion de la grande déesse qui s'y trouve nommée en creux, de ce temps où Dieu était une femme, testament de l'Espoir suprême et de la consolation accordée à l'homme dans sa quête de l'absolu féminin.

**BIBLIOGRAPHIE**

Alexandrian, Breton, Paris, Le Seuil, coll. Ecrivains de Toujours, 1971.
Bertin G., La Quête du Saint Graal et l'Imaginaire, Condé sur Noireau, éditions Charles Corlet, 1997.
Ben Jelloun Tahar, L'auberge des pauvres, éditions du Seuil, 1999.
Bonnet M., André Breton et la naissance de l'aventure surréaliste, Paris, Gallimard, 1988.
Breton A., Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t1, 1988; t2, 1992; t3 1999.
Bruckner P. et Finkielkraut A., Le Nouveau désordre amoureux, Paris, Le Seuil, 1977.
Chrétien de Troyes, Oeuvres complètes, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, 1994.
Chevalier J. et Gherbrandt A., Dictionnaire des symboles, Paris, Seghers, 1973.
Cohen G., La grande clarté du Moyen Age, Paris, NRF, 1945.
Durand G. Les structures anthropologiques de l'Imaginaire, Paris, Dunod, 1985, 10éme éd.
Duby G., Mâle Moyen Age, Paris, Flammarion, 1988.
Guyonwarc'h C. et Leroux F., La civilisation celtique, Rennes, Ouest-France-Université, 1990.
Hubert H., Les Celtes depuis l'époque de la Tène et la Civilisation celtique, La Renaissance des Lettres, 1927, réédition. Albin Michel, 1989.
Le Livre du Graal, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, t1, 2001; t2, 2003.
Lacan J., Ecrits, Le Seuil, 1966.
Pastoureau H., André Breton, les Femmes et l'Amour, Paris, Maurice Nadeau, 1992.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# L'IMMAGINAZIONE CREATIVA E TRASFORMATRICE NELLA PRODUZIONE LETTERARIA DI SHERMAN ALEXIE

## Orazio Maria Valastro

valastro@analisiqualitativa.com

**Presidente Osservatorio dei Processi Comunicativi, Associazione Culturale Scientifica (www.analisiqualitativa.com); Dottorando di Ricerca all'IRSA-CRI (Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques - Centre de Recherches sur l'Imaginaire) presso l'Università degli Studi "Paul Valéry" di Montpellier; Laureato in Sociologia (Università degli Studi René Descartes, Parigi V, Sorbona); Fondatore, Direttore Editoriale e Responsabile della rivista elettronica in scienze umane e sociali "m@gm@"; Collaboratore e Membro del Comitato Scientifico della "Revue Algérienne des Etudes Sociologiques", Université de Jijel-Algeria; Sociologo e Libero Professionista, Studio di Sociologia Professionale (Catania).**

**La narrazione di sé nelle nuove forme narrative della letteratura indiano americana tra poesia, prosa e romanzo**

*"Oggi, niente è morto, niente è cambiato al punto di divenire irriconoscibile."* (Alexie, Il powwow della fine del mondo, 2003, p.29)

Lo scrittore Sherman Alexie, indiano Spokane, nato nel 1966 in una riserva indiana dello Stato di Washington, nella Spokane Indian Reservation di Wellpinit, rappresenta una letteratura indiano americana in lingua inglese che ha assunto un'indubbia identità letteraria, essenzialmente nel Novecento, diffondendosi con varie forme d'espressione narrativa: poesia, prosa, racconti, romanzi e testi teatrali. Possiamo considerare quest'espressione letteraria come il prodotto di una fase successiva alla brutale e violenta politica coloniale che ha determinato il genocidio degli indiani d'America (Braschi, 1995).

Il passaggio tra oralità e scrittura nella produzione letteraria, dal patrimonio delle conoscenze orali espressione delle comunità indiane, alle prime scritture autobiografie attraverso le quali si rappresentano la storia e la cultura tribale in lingua inglese, precede un'altra rilevante transizione verso una letteratura indiano americana orientata ad altre forme letterarie. Un problematico e ambivalente processo d'acculturazione e cristianizzazione ha sostenuto questa transizione, sebbene "l'acquisizione della scrittura, e della lingua

straniera in cui scrivere, furono processi inseparabili dalla violenza del colonialismo e dai tentativi di cancellazione degli indiani in quanto tali." (Mariani, 2003, p.100)

Le prime autobiografie in lingua inglese raccolte e curate da antropologi, come quella di 'Tuono che si Schianta' (Radin, 1963) e di 'Donna Lupo di Montagna' (Lurie, 1961), appartenenti entrambi alla stessa tribù, o quelle scritte in prima persona (Winnemucca, 1883), documentano l'esistenza di un popolo e delle sue comunità attraverso il racconto di sé che propone delle narrazioni differenti dalle interpretazioni della politica coloniale. La storia di vita di Donna Lupo di Montagna è di grande interesse poiché poche di queste storie appartengono a donne, invece l'autobiografia di Sarah Winnemucca è maggiormente significativa non solo perché scritta direttamente da una donna, ma soprattutto in quanto espressione di racconti di sé in lingua inglese, non realizzati tramite l'intervento d'antropologi nativi americani o non originari di questa stessa cultura. Sarah Winnemucca era un interprete, le promesse orali fatte al suo popolo che tradusse nella sua lingua non corrisposero alle scritture dei trattati che furono siglati, e la sua autobiografia testimonia emblematicamente il contrasto tra la cultura orale e la cultura scritta strumentalizzata dalla politica coloniale. La scrittura di sé in lingua inglese permise inoltre di scoprire le autobiografie d'individui che delinearono una storia differente dalla versione colonizzatrice, l'autobiografia di Sarah Winnemucca conferma la deportazione del suo popolo, dimostrando come "appropriarsi del potere di descrizione, significa insinuare altre definizioni nella circolazione dei segni che compongono la griglia di lettura del mondo dominante." (Larré, 2004)

Molti scrittori contemporanei insieme a Sherman Alexie rappresentano lo sperimentarsi di una recente letteratura indiano americana in lingua inglese attraverso diverse forme letterarie: Paula Gunn Allen, Nia Francisco, Joy Harjo, Linda Hogan, Thomas King, Louis Owens, Leslie Marmon Silko, Lucy Tapahonso, Roberta Hill Whiteman, James Welch, Wendy Rose, Elizabeth Woody. Rimandiamo alle analisi di Giorgio Mariani (Mariani, 2003) per una maggiore ed approfondita presentazione della letteratura indiano americana e della produzione letteraria di Sherman Alexie, i suoi studi ci forniscono numerose stimoli e importanti indicazioni per considerare questo stesso autore rispetto ad alcune tematiche proposte in nel numero trimestrale della rivista m @ g m @ dedicato alla letteratura e alle forme di socializzazione.

Avviandoci ad esaminare la produzione letteraria di Sherman Alexie è significativo allacciarci alla sollecitazione iniziale di questa rubrica tematica. Panagiotis Christias ci invita a considerare la volontà di dominazione, laddove dominare si configura in quanto creazione di uno spazio di verità, aiutandoci a considerare conseguentemente la scrittura di questo autore come una forma di reazione e di rifiuto della dominazione. Nessuna pretesa quindi di ambire ad alcuna verità come certezza e questa stessa rinunzia alla pretesa della verità è una critica alla modernità, alla cultura nazionale americana, e al tempo stesso una rinuncia della tradizione tribale mitica e originaria in qualità di esclusiva ancora di salvezza e rifugio privilegiato per la sopravvivenza indiana rispetto all'assimilazione della propria cultura. Non possiamo tuttavia considerare Sherman Alexie un "portavoce degli indiani d'America" (Alexie, 1997, p.4), è invece più rilevante, rispetto alla sua produzione letteraria, prestare attenzione a quanto lui stesso ci riferisce in una recente intervista: la sua scrittura è una scrittura per sé, egli "scrive per sé" (Alexie, 1997, p.4). "Vorrei sottolineare il fatto che non sono un portavoce degli Indiani d'America, né un portavoce della mia tribù. E' un onore, un incarico, che non mi è mai stato affidato. Sono un artista che scrive per sé, e che è stato influenzato da questo retroterra. E' di questo che vi vorrei parlare." (Alexie, 1997, p.4)

Una scrittura per sé si situa nel registro della cura di sé e dell'appropriazione di saperi e conoscenze trasmesse (Foucault, 1983), è una scrittura per sé come ricerca e narrazione individuale di una maggiore consapevolezza del nostro passato, atto di costruzione individuale dell'immaginario sociale come rapporto al mondo e alle cose del mondo. In questo senso scrivere per sé diviene narrazione di sé, "un sé che si immagina parte di quell'insieme più vasto che è la comunità tribale" (Mariani, 2003, p.99), situato nella collisione tra culture diverse. L'immaginario nella scrittura di Sherman Alexie, in questa transizione dell'esperienza narrativa della produzione letteraria indiano americana verso nuove forme letterarie, evoca la memoria collettiva attraverso la narrazione di storie immaginarie e le forme immaginative letterarie che le esprimono, dalla poesia alla prosa e al romanzo. Invalida la fatale scomparsa di una cultura rispetto ad un'altra dominante, attraverso la capacità dell'immaginazione creativa e trasformatrice che delinea e accompagna una diversa ricomposizione in divenire delle identità e delle forme di socializzazione di donne e uomini che al di là delle loro origini, immaginano il loro passato ed il loro presente senza pretendere ad alcuna certezza ma aprendosi verso altre strade possibili, per protendersi verso il loro stesso divenire ed un futuro comune.

Lo scrivere per sé è possibilità di considerare, evocandola, una memoria collettiva per restituire un senso al sentirsi indiani in quest'epoca. Non si tratta semplicemente di interrogare la memoria per rivolgersi verso un passato delle tradizioni come ancora di salvezza, quanto di evocare un passato e questa stessa memoria non come unica alternativa, reinserendo le storie dei vissuti, delle speranze, dei progetti di vita dei nativi americani. In questo modo la cultura indiana è posta su un piano di pari dignità con quella dominante, la cultura nazionale americana che tende a marginalizzare le altre culture in quanto culture minoritarie, deplorando un infruttuoso ritorno alle origini. "Naturalmente mi sento indiano e quindi del tutto isolato dalla cultura prevalente. (...) Ma gli indiani sono ignorati anche dalle altre minoranze. Marginalizzati? Altro che. Siamo colonizzati (...). Perciò in questo senso certamente mi sento marginalizzato. E il vero paradosso è che

da qualche tempo molti indiani si rivolgono alla nostra cultura, specialmente alla nostra religione, in cerca di qualche specie di salvezza." (Alexie, 1997, p.6) Il tentativo d'introdurre gli indiani nella storia americana, attraverso l'immaginario e l'immaginazione dei suoi personaggi e delle loro storie, rivela l'immaginazione dell'autore come "un'arma formidabile" (Mariani - a cura di, 2003, p.184).

L'immaginazione creativa e trasformatrice è implicita nella narrazione delle storie definendo lo scrittore come soggetto di collegamento tra realtà differenti, elemento di conciliazione per un cambiamento ed una ricomposizione di una nuova identità indiana rispetto al modo di pensare etnocentrico della cultura dominante. "Voi sapete che in tutte le culture sono gli artisti che cambiano il mondo: sono i poeti e i pittori e i musicisti che cambiano il mondo. Certo, il cambiamento avviene a piccoli passi. (...) Gli artisti indiani cambiano il modo in cui vengono pensati gli indiani." (Alexie, 1997, p.7) Ma vi è qualcosa di inquietante nel ruolo dello scrittore quando modifica le griglie di rappresentazione e interpretazione dell'altro diverso da noi poiché "(...) spesso anche quelli che rispettano il nostro lavoro ci mettono in una specie di scatola, una specie di riserva letteraria da cui non abbiamo il permesso di uscire." (Alexie, 1997, p.8) Questo modesto contributo diviene rilevante se concorriamo a far conoscere e stimolare alla lettura delle nuove forme letterarie indiano americane, perché non si trasformino in altrettante riserve indiane letterarie come simbolo di decadenza e disfacimento di una cultura. Queste forme letterarie rappresentano una trasformazione inedita, attraverso il retroterra che le caratterizza, di un divenire e un futuro visto con gli occhi di un'altra cultura che si ricongiunge con ciò che ci accomuna nell'immaginare e desiderare un futuro.



**Sherman Alexie narratore postmoderno dell'immaginario sociale**

*"Immagina una fuga. Immagina che la tua ombra sul muro sia una perfetta porta. Immagina un canto più forte della penicillina. Immagina una fonte da cui sgorghi un'acqua capace di saldare le fratture delle ossa. Immagina un tamburo che si avvolga intorno al tuo cuore. Immagina una storia che alimenti di legna il focolare."* (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.54)

Le storie narrate nelle opere di Sherman Alexie, ricorrendo a forme immaginative che si esprimono attraverso la lirica e la prosa, manifestano il rimpianto del passato, di quelle tradizioni verso cui non è più possibile tornare indietro. "Specchi deformanti, pensai, quegli specchi che non potranno mai cambiare il buio dei tuoi occhi e la pagina ormai chiusa della parte buona del tuo passato." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.58) L'attenzione che rivolge al passato, alle tradizioni, scarta il possibile ritorno alle tradizioni tribali nei suoi racconti di indiani che si sentono esclusi, emarginati e sradicati dalla modernità e dalla cultura nazionale americana. "Talvolta ho l'impressione che metà di me sia persa nella città, col piede impigliato nella grata di un tombino o roba simile." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.208) Questi stessi personaggi non vivono come alternativa probabile il ritorno alle origini poiché esprimono anche uno sradicamento ed una rimozione della cultura tradizione tribale delle comunità indiane. Un sentimento di rabbia ha origine in questa stessa impossibilità di radicarsi nella realtà delle città metropolitane. "Tutti quei programmi di trasferimento rilocavano gli indiani delle riserve in città, dove qualche volta venivano inghiottiti e basta." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.214) Nell'impossibilità di rivivere le tradizioni tramandate nella misera realtà delle riserve indiane, una rabbia vissuta come consapevole e doloroso vissuto della sopraffazione e della menzogna nei confronti degli indiani, e il modo di educarsi e prepararsi ad un'integrazione segnata da un'angoscia ancestrale rispetto all'annientamento fisico e spirituale. "Ma, America, penso a come i tuoi uomini troveranno sempre un modo più efficace che uccidere. Nessun indiano avrebbe mai inventato un arco e frecce automatico ma ti amo lo stesso nel modo in cui m'hanno insegnato ad amarti: con la paura." (Alexie, Il powwow della fine del mondo, 2003, p.163)

Ritroviamo nel racconto per sé di Sherman Alexie le sue esperienze e la sua stessa storia, la sua vita nella riserva indiana, che si esprimono nella complessiva difficoltà di identificarsi e ritrovarsi in quanto indiani. "Insomma, dovevo capire cosa significasse essere un ragazzino, e anche un uomo. E soprattutto, dovevo capire cosa significasse essere indiano, e su questo argomento non ci sono manuali che ti spiegano come fare" (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.213). Come se non vi fosse possibilità di riuscirci quando è il nostro stesso passato a determinare un vissuto come sopravvivenza istintiva rispetto a minacce incombenti e inevitabili, "(...) gli indiani hanno un loro modo di sopravvivere. Sembra però che siano capaci di superare solo le cose grosse. Stermini di massa, perdita della lingua e delle terre. Sono le cose piccole quelle più dolorose." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.50) Trovare un significato al sentirsi un indiano oggi corrisponde a porsi la domanda: cos'è un indiano? Domanda alla quale Alexie suggerisce un'angosciante riformulazione di questo interrogarsi: "Cos'è un indiano? E' l'attore protagonista di un miracolo o il testimone che ricorda il miracolo?" (Alexie, The Toughest Indian in the World, 2000, p.252)

Non si tratta nella letteratura di Sherman Alexie di veicolare e abbandonarsi nostalgicamente ai ricordi di un passato ormai lontano, riferendosi ad una realtà ed una tradizione come alternativa alla condizione attuale degli Indiani d'America. Questo passato pesa come un macigno e la condizione sembra un destino ineluttabile quello di lottare per sopravvivere all'infinito come attribuisce lui stesso ad un suo personaggio. "(...) Essere





M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

indiana era soprattutto un problema di sopravvivenza, e aveva lottato così duramente per sopravvivere da non sapere più se un giorno sarebbe stata capace di smettere." (Indian Killer, New York, Atlantic Monthly Press, 1996, p.60)

Un passato che permane come riferimento identitario insufficiente, in conseguenza di ciò l'impossibilità per i suoi personaggi di rincorrere un'identità come essenza fondamentale, come universale identità indiana, avvicinandosi fra l'altro alle questioni identitarie della stessa postmodernità. L'interesse di Sherman Alexie ad occuparsi di questo senso di sradicamento rispetto alle tradizioni tribali, come prodotto di condizioni storiche e politiche, porta l'autore ad interrogarsi e porsi la questione del significato d'essere indiano oggi, pur non cancellando le responsabilità storiche di questa stessa difficoltà di riconoscersi in quanto indiano. L'autore cerca attraverso l'immaginazione letteraria di considerare nuove forme di socialità, di convivenza e di solidarietà umane possibili. Nel tema narrativo della sopravvivenza rispetto alla realtà della riserva e della città, l'integrazione nel tessuto sociale simbolicamente rappresentato dal tema della città opposto a quello della riserva, ritroviamo quella stessa difficoltà dei suoi personaggi nello loro ricerca identitaria. "Nel grande Romanzo indiano-americano, quando sarà finalmente scritto, tutti i bianchi saranno indiani e tutti gli indiani saranno fantasmi." (Alexie, Il powwow della fine del mondo, 2003, p.127) Da questa enunciazione verifichiamo come sia problematico porsi il senso dell'identità indiana rispetto al processo di assimilazione e assorbimento di questa cultura o alla storica sopraffazione colonialista, al pericolo di perire e al senso di sopravvivenza espresso e risentito nel vissuto indiano. Un senso di sopravvivenza alimentato da quelle condizioni storiche e politiche che hanno praticato il genocidio e la deportazione di intere popolazioni di nativi, nutre l'incapacità di vivere nelle città. "Un vecchio poeta indiano ha detto che gli indiani possono risiedere in città ma non possono mai viverci. E questo è molto vicino alla verità." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.188-189)

L'identità indiana si confronta con le antiche tradizioni e la modernità della vita attuale. Il simbolico confronto e le storie dei vissuti tra riserve e città necessitano un inno di protezione perché nessuno perda la memoria che necessariamente è evocata. "Tutti trattennero il fiato quando superarono il confine della riserva. (...) C'erano ombre. Quelle ombre presero forma, divennero cavalli che correvano di fianco al furgoncino. (...) Quei cavalli li accompagnavano, guidavano indiani verso la città (...). Grande Mamma era sulla sua sedia a dondolo (...). Cantava un inno di protezione, in modo che nessuno degli indiani, neppure uno, dimenticasse chi era." (Alexie, Reservation Blues, 1995, p.318) Sherman Alexie conosce la realtà delle riserve, traendo dalla sua esperienza personale dei temi narrativi significativi che pongono il confronto tra le riserve e le città come confronto esistenziale di individui che necessariamente si accostano con il resto del mondo, con una cultura più ampia. La riserva diventa allora "(...) un piccolo mondo. (...) E' la riserva. I giornali non ne danno notizia. Sì, è un piccolo mondo che diventa più piccolo, più piccolo, più piccolo." (Alexie, Reservation Blues, 1995, p.254) Questo senso di confronto e apertura verso il mondo è ambivalente perché sottende allo stesso tempo la valorizzazione e l'importanza delle origini e delle tradizioni che oggi sono rappresentate in ogni caso dalle stesse riserve. "Nel frattempo, la riserva rimaneva alle loro spalle. Non si può dire che provasse nostalgia per ogni indiano che la lasciava, per tutti coloro i cui corpi erano trascinati rapidamente e silenziosamente nel Ventesimo secolo mentre le loro anime erano lasciate dietro in qualche parte del Diciannovesimo. Ma la riserva c'era, c'era sempre stata e ci sarebbe stata sempre (...)." (Alexie, Reservation Blues, 1995, p.227) I personaggi immaginati dallo scrittore lasciano la propria gente e la riserva sospinti da un'identica ambizione, la stessa ambizione che incalza qualsiasi altro giovane di ogni origine e luogo, non perché non amino la riserva ma perché diventano consapevoli dei suoi limiti geografici, sociali, economici e spirituali, mentre avevano creduto che la riserva fosse un luogo magico, senza limiti.

**Forme immaginative e consapevolezza del perdono**

*"Sopravvivenza = Rabbia x Immaginazione. L'immaginazione è la sola arma della riserva."* (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.150)

*"Poesia = Rabbia x Immaginazione."* (Alexie S., Old Shirts and New Skins, Los Angeles, University of California Press, 1993)

La forma immaginativa si esprime attraverso la forma letteraria del racconto di storie, dalle poesie alla prosa, come espressione adeguata per simboleggiare e interpretare un tema specifico: la rabbia. L'immaginazione è affascinante, intuita come possibilità e modalità di sopravvivenza che al tempo stesso diventa fatale poiché dà vigore, vivifica forme immaginative che rivelano ed esprimono la rabbia. "Nel minimarket della riserva ci sono tante possibilità, tanti modi per sopravvivere. (...) L'immaginazione è la politica dei sogni; l'immaginazione trasforma ogni parola in una bottiglia molotov." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.153) La rabbia diviene in Sherman Alexie una demarcazione, un confine tra quel risentimento e furore, che hanno origine dalle condizioni storiche e politiche, e la consapevolezza di queste stesse condizioni rispetto all'esistenza degli indiani. Questa demarcazione evidenzia le responsabilità di queste condizioni storiche e politiche che non possono essere occultate né tanto meno possono essere cancellate. Dalla rabbia emerge il perdono, non un perdono assoluto che rimuova senza più riconoscerle quelle stesse responsabilità, tanto che dalla realtà della riserva l'energia ancora presente sprigionata dagli

antichi canti tradizionali genera il perdono. "Nella riserva non si canta più ma le canzoni aleggiano ancora nell'aria. Ogni molecola attende un rullo di tamburi; ogni elemento sogna il testo di una canzone. Oggi cammino nell'acqua, due parti di idrogeno e una di ossigeno, e l'energia generata si chiama Perdono." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.150)

La lirica di Sherman Alexie esprime la rabbia attraverso l'immaginazione. "(...) Molte delle sue poesie nascono dal tentativo di trovare una forma immaginativa, retorica o lirica, adeguata a esprimere la rabbia nei confronti di quelle realtà - presenti o passate, personali o collettive - segnate dalla sofferenza, l'ingiustizia, l'inganno." (Mariani, 2003, p.118) Le sue storie esprimono la rabbia tramite l'immaginazione dei racconti manifestando un sentimento di sopravvivenza che confluisce verso una necessaria consapevolezza del perdono. "C'è una ragazza in cima al mondo. Ci racconta la sua storia. Una storia che è la misura dell'inizio di tutte le nostre vite. Ascolta, ascolta, cosa mai sarà questo richiamo? E' per lei che le nostre paure respingono ogni definizione. E' la danzatrice; è il perdono." (Alexie, The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, 1993, p.198) Ritrovare la propria storia attraverso una narrazione per sé conduce l'autore a porsi un interrogativo connesso all'intero patrimonio storico del suo popolo: come evocare la storia indiana senza lasciarsi afferrare completamente dall'odio? "(...) Se la rabbia del poeta indiano serve a segnare un confine che impedisca la cancellazione delle responsabilità storiche (...) pur senza trascendere quel confine, lo rendono percorribile. (...) Non lascia mai spazio all'odio, e spesso serve a gettare le basi per quella solidarietà umana (...)."(Mariani, 2003, p.120)

**Conclusione: l'immaginazione letteraria come forma di socializzazione inedita, creatrice e trasformatrice del rapporto al mondo e alle cose del mondo**

*"Si amavano al di là delle distanze"* (Alexie, The Toughest Indian in the World, 2000, p.23).

La forma immaginativa della letteratura di Sherman Alexie esprime quindi una rabbia atavica seppure maturi e prenda forma, attraverso la demarcazione operata dall'immaginazione rispetto ad un passato ormai smarrito e sconfitto, come capacità trasformatrice in grado di creare una diversa connessione tra passato, presente e futuro, inserendo i nativi americani nella cultura nazionale. Scrittore postmoderno Sherman Alexie utilizza l'immaginario indiano per reinserire una cultura in un presente che muta, considerando e proiettando sullo sfondo delle sue storie altre forme necessarie di socialità e solidarietà umane per consentire ai suoi personaggi di proiettarsi in un altro futuro. Un futuro dove la "(...) costruzione di una nuova identità indiana consiste proprio nel tentativo di liberare la temporalità dalle tentazioni mito/genealogiche, di modo che la disintegrazione della comunità sia preludio a una sua più aperta e flessibile ricomposizione." (Mariani, 2003, p.143) La storia emblematica di donne e uomini che si amano al di là delle distanze prodotte dalle loro diverse origini documenta il vissuto di esistenze dove "(...) bianchi e indiani paiono alla ricerca di una stessa trama individuale e collettiva, di un modo, cioè, per riannodare passato e presente, e riuscire a proiettarsi nel futuro." (Mariani, 2003, p.142)

L'immaginario di una società in ricomposizione si svela attraverso la ricerca incessante di senso delle identità smarrite dei suoi personaggi, nei vissuti di donne e uomini che convivono in una società multi culturale, un mosaico di elementi apparentemente separati e senza coerenza. La produzione letteraria di Sherman Alexie fa emergere e dà vita ad un immaginario sociale differente dal processo storico istituito, come creazione immaginaria di forme ed espressioni (Castoriadis, 1975) che inaugurano e avviano inedite convivenze e solidarietà sociali rispetto alla politica colonizzatrice dei bianchi d'america. La trasformazione del rapporto al mondo e alle cose del mondo è insito nell'immaginazione letteraria come tensione e istanza di una reciprocità culturale e mutua fecondazione tra culture, è una forma immaginativa creatrice e trasformatrice come la creazione sociale e storica del processo di costruzione del metissaggio (Gruzinski, 1999). Sherman Alexie ci rende forse partecipi dell'origine di un nuovo processo di trasfigurazione etnica (Ribeiro, 1979) tra le culture del mondo, benché l'attività creativa avvenga in questo caso indubbiamente al di fuori della separazione interiore, alla società e all'esistente, e non più subordinata ad una cultura dominante. Ritroviamo dunque in Sherman Alexie un legame maggiore con l'alterità (Laplantine, 1999), intesa come infinita possibilità di differenti punti vista su ciò che è potenzialmente in divenire, nonostante l'importanza dell'identità che ci permette di comprenderci a partire da quel che si è stati e rispetto a quello che si diventa.

**BIBLIOGRAFIA**

**Opere di Sherman Alexie:**

**2003**

Ten Little Indians, Grove/Atlantic, 2003 (romanzo); tr. fr. M. Lederer, Dix Petits Indiens, Paris, Albin Michel (Terres d'Amérique), 2004.
Il powwow della fine del mondo, trad. it. G. Mariani, Urbino, Quattro Venti (Crossroads, Collana diretta da Laura Coltelli), 2003 (il volume presenta una scelta di poesie tratte da The Summer of Black Windows del 1996 e da The Business of Fancydancing del 1991).

**2000**
One Stick Song, New York, Hanging Loose Press, 2000 (poesia e prosa).
The Toughest Indian in the World, New York, Atlantic Monthly Press, 2000 (racconti); tr. it. C. Ferro, Salmon Boy, Milano, Frassinelli (Strade), 2004; tr. fr., La Vie aux Trousses, Paris, Albin Michel (Terres d'Amérique), 2001.

**1998**
The Man Who Loved Salmon, Boise, Limberlost Press, 1998 (poesia e prosa).
Smoke Signals: The Screenplay, Miramax Book, 1998.
Phoenix: Arizona et autres nouvelles, tr. fr., Paris, Albin Michel (Terres d'Amérique), 2004.

**1997**
"Me Indian, you Italian: incontro con Sherman Alexie", Acoma Rivista internazionale di studi nordamericani, f.9, v.4, 1997, pp.4-8 (Intervista).

**1996**
The Summer of Black Windows, New York, Hanging Loose Press, 1996 (poesia e prosa).
Indian Killer, New York, Atlantic Monthly Press, 1996 (romanzo); tr. it. M. Bocchiola, Indian Killer, Milano, Frassinelli, 1997; tr. fr., Indian Killer, Paris, Albin Michel (Terres D'Amérique), 1998.

**1995**
Reservation Blues, New York, Atlantic Monthly Press, 1995 (romanzo); tr. it. F. Saba Sardi, Reservation Blues, Milano, Frassinelli, 1996; tr. fr., Indian Blues, Paris, Albin Michel (Terres D'Amérique), 1997.
Water Flowing Home, Boise, Idaho, Limberlost Press, 1995 (poesia e prosa).

**1993**
The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven, New York, Atlantic Monthly Press, 1993 (racconti); tr. it . M.T. Marengo, Lone Ranger fa a pugni in paradiso, Milano, Frassinelli, 1995.
Old Shirts and New Skins, Los Angeles, University of California Press, 1993 (poesia e prosa).
I Would Steal Horses, Niagara Falls, New York, Hanging Loose Press, 1993 (poesia e prosa).
First Indian on the Moon, New York, Hangin Loose Press, 1993 (poesia e prosa).

**1991**
The Business of Fancydancing, New York, Hanging Loose Press, 1991 (poesia e prosa).

**Saggi sulla letteratura degli Indiani d'America e Sherman Alexie:**

Braschi E., Sono tra noi: Storia del genocidio degli indiani d'America, Milano, Mursia, 1995.
Larré L., "L'écriture comme acte de résistence", Passat, n.48, avril-juin 2004.
Mariani G., La penna e il tamburo: gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti, Verona, Ombre Corte (Americane, Collana diretta da Roberto Cagliero e Stefano Rosso), 2003.
Mariani G. (a cura di), Il powwow della fine del mondo, Urbino, Quattro Venti (Crossroads, Collana diretta da Laura Coltelli), 2003 (il volume presenta una scelta di poesie di Sherman Alexie tratte da The Summer of Black Windows del 1996 e da The Business of Fancydancing del 1991).

**Autobiografie d'indiani d'America:**

Lurie N. (a cura di), Mountain Wolf Woman, Sister of Crashing Thunder: the Autobiography of a Winnebago Indian, University of Michigan Press, USA, 1961; tr. it. Piero D'Oro, Donna Lupo di Montagna: autobiografia di un'indiana winnebago, Milano, Bompiani, 2002.
Radin P. (a cura di), Autobiography of a Winnebago Indian, Dover Publications, 1963; tr. it. Eleonora Chiavetta, Autobiografia di un indiano Winnebago, Palermo, Gelka, 1992; tr. fr., Autobiographie d'un indien Winnebago: moeurs et religion traditionnelle, le culte du Peyotl, Monaco, Editions du Rocher, 1989.
Winnemucca S. (1883), Life Among the Piutes: Teir Wrongs and Claims, Reno, Las Vegas, University of Nevada Press, 1994.

**Altri autori citati:**

Castoriadis C., L' institution imaginaire de la société, Paris, Seuil, 1975; tr. it. Fabio Ciaramelli, L'istituzione immaginaria della società, Torino, Bollati Boringhieri, 1995.
Foucault M. (1983), "L'écriture de soi", Corps écrit, n.5, L'Autoportrait, pp.3-23; ristampato in Foucault M., Dits et Écrits, 1954-1988, t.IV, pp.415-430.
Gruzinski S., La pensée métisse, Paris, Fayard, 1999.
Laplantine F., Je, nous et les autres, Paris, Le Pommier, 1999; tr. it. Carlo Milani, Identità e metissage: umani al di là delle appartenenze, Milano, Eleuthera, 2004.
Ribeiro D., Frontières indigènes de la civilisation, Paris, U.G.E. (Collection 10/18), 1979.

**SITOGRAFIA**

Il sito web ufficiale di Sherman Alexie:
www.fallsapart.com

M@GM@ ISSN 1721-9809


Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia






info@analisiqualitativa.com | +39 334 224 4018











Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales


















**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# L'IMAGINATION CRÉATIVE ET TRANSFORMATRICE DANS LA PRODUCTION LITTÉRAIRE DE SHERMAN ALEXIE

## Orazio Maria Valastro

valastro@analisiqualitativa.com

**Président Observatoire Processus Communication, Association Culturelle Scientifique (www.analisiqualitativa.com); Doctorant IRSA-CRI (Institut de Recherches Sociologiques et Anthropologiques - Centre de Recherche sur l'Imaginaire) Université "Paul Valéry" Montpellier; Maîtrise en Sociologie, Académie de Paris "Sorbonne", Université René Descartes Paris V; Fondateur, Directeur Editorial et Responsable de la revue électronique en sciences humaines et sociales "m@gm@", spécialisée dans les méthodes et les approches qualitatives; Collaborateur et membre du Comité Scientifique de la "Revue Algérienne des Etudes Sociologiques", Université de Jijel-Algérie; Sociologue et Libre Professionnel, Cabinet de Sociologie Professionnelle (Catania-Italie).**

## La narration de soi dans les nouvelles formes narratives de la littérature indienne américaine entre poésie, prose et roman

*« Aujourd'hui, rien n'est mort, rien n'a changé au point de devenir incompréhensible »* [1].

L'écrivain Sherman Alexie, indien Spokane, né en 1966 dans une réserve indienne de l'Etat de Washington, la Spokane Indian Reservation de Wellpinit, représente une littérature indienne américaine en langue anglaise, ayant assumé une identité littéraire essentiellement au cours du XIXème siècle. Une littérature se répandant sous différentes formes d'expression narratives : poésie, prose, contes, roman et textes pour le théâtre. Nous pouvons considérer cette expression littéraire comme le produit d'une phase postérieure à la brutale et violente politique coloniale, ayant déterminé le génocide des Indiens d'Amérique [2].

Le passage de l'oralité à l'écriture dans la production littéraire, depuis le patrimoine des connaissances orales - expression des communautés indiennes -, aux premières autobiographies représentant l'histoire et la culture tribale en langue anglaise, précède une autre importante transition conduisant à une littérature indienne américaine orientée vers d'autres formes littéraires. Un processus ambivalent et problématique

d'acculturation et christianisation a soutenu cette transition, toutefois *« l'acquisition de l'écriture, et de la langue étrangère dans laquelle écrire, furent des processus inséparables de la violence du colonialisme et des essais d'effacement des Indiens en tant que tels »* [3].

Les premières autobiographies en langue anglaise recueillies sous la direction d'anthropologues, comme celle de Tonnerre Foudroyant [4] et de Femme Louve de Montagne [5], appartenant à la même tribu, ou celles écrites à la première personne [6], témoignent de l'existence d'un peuple et de ses communautés par le biais de la narration de soi, proposant des narrations différentes des interprétations de la politique coloniale. L'histoire de vie de Femme Louve de Montagne a un intérêt considérable puisque très peu de ces histoires appartiennent à des femmes, tandis que l'autobiographie de Sarah Winnemucca est très significative parce qu'elle a été écrite directement par une femme, mais surtout en tant qu'expression de narrations de soi en langue anglaise, n'ayant pas été recueillie par l'intervention d'anthropologues natifs américains ou étrangers à cette culture. Sarah Winnemucca était une interprète, les promesses orales faites à son peuple qu'elle traduisit dans sa langue ne correspondaient pas à l'écriture des traités signés, et son autobiographie témoigne emblématiquement du contraste entre une culture orale et une culture écrite mystifiée par la politique coloniale. L'écriture de soi en langue anglaise a permis d'ailleurs de découvrir les autobiographies d'individus délinéant une histoire différente de la version colonisatrice : l'autobiographie de Sarah Winnemucca confirme la déportation de son peuple, démontrant comment *« s'emparer du pouvoir de description, c'est insinuer d'autres définitions dans la circulation des signes qui composent la grille de lecture du monde dominant »* [7].

Plusieurs écrivains contemporains, en même temps que Sherman Alexie, représentent l'expérimentation d'une écriture indienne américaine en langue anglaise par le biais de différentes formes littéraires : Paula Gunn Allen, Nia Francisco, Joy Harjo, Linda Hogan, Thomas King, Louis Owens, Leslie Marmon Silko, Lucy Tapahonso, Roberta Hill Whiteman, James Welch, Wendy Rose, Elizabeth Woody. Nous renvoyons nos lecteurs aux analyses de Giorgio Mariani [8] pour une présentation plus approfondie de la littérature indienne américaine et de la production littéraire de Sherman Alexie. Ses études nous fournissent de nombreuses stimulations et des indications importantes pour considérer cet auteur en relation aux problématiques proposées par ce numéro de la revue *M@gm@*, numéro consacré à la littérature et aux formes de socialisation.

Tout en examinant la production littéraire de Sherman Alexie, il est important d'examiner la volonté de domination, le mot domination se configurant en tant que création d'un espace de vérité, nous aidant à considérer en conséquence l'écriture de cet auteur comme une forme de réaction et de rejet de la domination. Aucune prétention ainsi d'ambitionner à une vérité comme certitude et cette même renonciation est une critique de la modernité, de la culture nationale américaine, et en même temps une renonciation aux traditions tribales mythiques et originaires en tant qu'ancre exclusive de sauvetage et refuge privilégié pour la survivance indienne face à l'assimilation de sa propre culture. Nous ne pouvons pas toutefois considérer Sherman Alexie comme *« interlocuteur privilégié des Indiens d'Amérique »* [9]; il est plus important, vis-à-vis de sa production littéraire, de saisir ce qu'il affirme lui-même dans un récent entretien. Son écriture est une écriture pour soi, il *« écrit pour soi »* [10]. *« Je voudrais souligner le fait que je ne suis pas un interlocuteur privilégié des Indiens d'Amérique, ni un représentant de ma tribu. C'est un honneur, une charge, ne m'ayant été jamais confiée. Je suis un artiste écrivant pour soi, influencé par cette culture. C'est de cela que j'aimerais vous parler »* [11].

Cette écriture pour soi définit aussi la narration comme action de soins envers soi et s'inscrit dans l'appropriation de savoirs et de connaissances transmises [12], est une écriture pour soi comme recherche et narration individuelles d'une conscience essentielle de notre passé, démarche d'une reconstruction individuelle de l'imaginaire social en tant que relation au monde et aux choses du monde. C'est ainsi qu'écrire pour soi devient narration de soi, *« un soi s'imaginant partie de cet ensemble plus vaste qu'est la communauté tribale »* [13], situé dans la collision entre cultures différentes. L'imaginaire dans l'écriture de Sherman Alexie, au sein de cette transition de l'expérience narrative de la production littéraire indienne américaine s'acheminant vers des nouvelles formes littéraires, évoque la mémoire collective par le biais de narrations d'histoires imaginaires et les formes imaginatives littéraires l'exprimant, depuis la poésie à la prose et au roman.

L'auteur désavoue la fatale disparition d'une culture face à une autre culture dominante, avec la capacité de l'imagination créative et transformatrice délinéant et accompagnant une différente recomposition en devenir des identités et des formes de socialisation de femmes et d'hommes au-delà de leurs origines ; imaginant leur passé et leur présent sans prétendre à aucune certitude mais s'ouvrant à d'autres voies possibles, pour s'élancer vers un devenir et un futur communs.

L'écriture de soi est la possibilité de considérer, tout en l'évoquant, une mémoire collective pour restituer une signification à ce que veut dire se sentir et être perçus comme des Indiens à cette époque. Il ne s'agit pas d'interroger la mémoire pour se retourner vers un passé de traditions conçues comme ancres de sauvetage et alternative unique, mais plutôt d'évoquer un passé et cette mémoire réintégrant les histoires de vécus,

espérances et projets de vie des natifs américains.

C'est ainsi que la culture indienne se situe au même plan que la culture dominante, la culture nationale américaine visant à marginaliser les autres cultures en tant que cultures minoritaires, mais tout en déplorant un retour infructueux aux origines. *« Naturellement je me sens un indien et donc tout à fait isolé de la culture dominante. (...) Mais les Indiens sont ignorés même des autres minorités. Marginalisés ? Sans doute. Nous sommes colonisés (...). C'est dans ce sens certainement que je me sens marginalisé. Et le vrai paradoxe c'est que depuis quelques temps beaucoup d'Indiens vont se retourner vers notre culture, en particulier vers notre religion, à la recherche d'une espèce de salut »* **[14]**. La tentative de réintégrer les Indiens au sein de l'histoire américaine, par le biais de l'imaginaire de ses personnages et de leurs histoires, nous dévoile l'imagination de l'auteur comme une *« arme formidable »* **[15]**.

L'imagination créative et transformatrice est implicite dans la narration des histoires définissant l'écrivain comme sujet de médiation entre réalités différentes, élément de réconciliation pour un changement et une recomposition d'une nouvelle identité indienne contrastant avec la pensée ethnocentrique de la culture dominante. *« Vous savez qu'au sein de toute culture ce sont les artistes qui changent le monde : ce sont les poètes et les peintres et les musiciens qui changent le monde. Il est certain, le changement n'arrive que par petits pas. (...) Les artistes Indiens changent la manière de penser les Indiens »* **[16]**. Mais il y a quelques chose d'inquiétant dans le rôle même de l'écrivain quand il modifie les grilles de représentation et d'interprétation de l'autre différent de nous puisque *« (...) souvent même ceux respectant notre travail nous mettent dans une espèce de boîte, une espèce de réserve littéraire depuis laquelle nous n'avons pas la permission de sortir »* **[17]**.

Cette modeste contribution devient importante si nous pouvons concourir à faire connaître et stimuler la lecture des nouvelles formes littéraires indiennes américaines, pour qu'elles ne se transforment pas en d'autres réserves indiennes littéraires comme symbole de décadence et déclin d'une culture. Ces formes littéraires représentent une transformation inédite, tout en gardant leur patrimoine culturel, d'un devenir et un futur saisi avec les yeux d'une autre culture rejoignant ce qui nous rapproche dans l'imagination et l'ambition d'un autre futur.

## Sherman Alexie narrateur postmoderne de l'imaginaire social

*« Imagine une fugue. Imagine que ton ombre sur le mur est une porte parfaite. Imagine un chant plus fort que la pénicilline. Imagine une source depuis laquelle affleure de l'eau capable de souder les fractures des os. Imagine un tambour s'enveloppant autour de ton cœur. Imagine une histoire alimentant de buissons le foyer »* **[18]**.

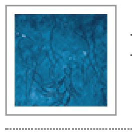
Les histoires narrées dans les œuvres de Sherman Alexie, épuisant des formes imaginatives s'exprimant par la lyrique et la prose, manifestent la nostalgie du passé, des traditions anciennes, ne pouvant plus revenir en arrière. *« Miroirs déformants, je pensais, ces miroirs qui ne pourront jamais changer le noir de tes yeux et la page désormais fermée d'une bonne partie de ton passé »* **[19]**. L'attention avec laquelle il considère le passé, les traditions, écarte un possible retour aux traditions tribales dans les narrations d'Indiens se concevant comme des exclus, des déracinés de la modernité et de la culture nationale américaine. *« Parfois j'ai l'impression qu'une moitié de moi est perdue dans la ville, avec un pied pris dans la clôture d'une bouche d'égout ou quelques chose de semblable »* **[20]**. Ces mêmes personnages ne vivent pas comme alternative probable un retour aux origines, puisqu'ils expriment aussi un déracinement et un défoulement de la culture traditionnelle tribale des communautés indiennes.

Un sentiment de rage prend son origine dans la difficulté de s'enraciner au sein de la réalité des villes métropolitaines. *« Tous ces programmes de délogement réallouaient les Indiens des réserves dans les villes, où quelquefois ils étaient tout simplement engloutis »* **[21]**. Dans l'impossibilité de revivre les traditions anciennes au sein de la misère des réserves indiennes, une rage vécue comme conscience douloureuse de la prépotence et du mensonge vis-à-vis des Indiens, entraîne des modalités de s'éduquer et de se préparer à une intégration marquées par une angoisse ancestrale d'annihilation physique et spirituelle. *« Mais, Amérique, je pense comment tes hommes vont trouver toujours une manière plus efficace de tuer. Aucun indien n'aurait jamais inventé un arc et des flèches automatiques mais je t'aime également à la manière par laquelle ils m'ont appris à t'aimer : dans la peur »* **[22]**.

Nous retrouvons dans les contes de Sherman Alexie ses expériences et son histoire, sa vie dans la réserve indienne, s'exprimant au sujet de la collective et de la difficulté de s'identifier et de se retrouver en tant qu'Indiens. *« Somme toute, je devais comprendre ce qui signifiait être un garçon, et aussi un homme. Et surtout, je devais comprendre ce qui signifiait être un indien, et à ce sujet il n'y a pas de manuels t'expliquant comment s'y prendre »* **[23]**. Presque comme s'il n'y avait pas moyen d'y réussir quand c'est notre même passé à déterminer un vécu comme survivance instinctive vis-à-vis de menaces incombant et inévitables, *« (...) les Indiens ont une manière à eux de survivre. Il semble toutefois que nous soyons capables de surmonter seulement les grandes choses. Génocides de masse, perte de la langue et des terres. Ce sont les petites choses les plus douloureuses »* **[24]**. Trouver une signification pour se saisir en tant







DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

qu'indien aujourd'hui équivaut à se poser la question suivante : c'est quoi un indien ? Question à laquelle Sherman Alexie suggère une angoissante ré-formulation de cette même interrogation : *« C'est quoi un indien ? Il est l'acteur protagoniste d'un miracle ou le témoin qui se souvient du miracle ? »* **[25]**

Il ne s'agit pas dans la littérature de Sherman Alexie de véhiculer et de s'abandonner avec nostalgie aux souvenirs d'un passé désormais lointain, se rapportant à une réalité et une tradition comme alternative à la condition actuelle des Indiens d'Amérique. Ce passé pèse comme une masse et la condition des Indiens semble un destin inéluctable, celui de lutter pour survivre à l'infini comme il l'attribue lui-même à son personnage. *« Être indienne c'était surtout un problème de survivance, et elle avait lutté si durement pour survivre pour ne plus savoir si un jour elle aurait été capable d'arrêter »* **[26]**.

Un passé qui demeure comme point de repère identitaire insuffisant, est en conséquence dans l'impossibilité pour ses personnages de poursuivre une identité comme principe fondamental, comme universelle identité indienne, s'approchant entre autres aux questions identitaires même de la postmodernité. L'intérêt de Sherman Alexie à s'occuper de ce sentiment de déracinement vis-à-vis des traditions tribales, comme produit des conditions historiques et politiques, conduit l'auteur à s'interroger et se poser la question de ce que signifie aujourd'hui être un Indien, n'effaçant pas toutefois les responsabilités historiques de cette difficulté à se reconnaître en tant qu'indien.

L'auteur essaie avec l'imagination littéraire de considérer de nouvelles formes de socialités et de solidarités humaines possibles. Le thème narratif de la survivance face à la réalité de la réserve et des villes, l'intégration dans le tissu social symboliquement représenté par le thème de la réserve opposé à celui de la ville, nous retrouvons cette même difficulté de ses personnages en quête de leur identité. *« Dans le grand Roman indien-américain, quand il sera finalement écrit, tous les blancs seront des Indiens et tous les Indiens seront des fantômes »* **[27]**.

Par cette énonciation nous vérifions combien il est problématique de poser le sens de l'identité indienne face au processus d'assimilation et d'absorption de cette culture ou face à l'historique prépotence colonialiste, au danger de périr, au sens de survivance exprimé et ressenti dans le vécu indien. Un sentiment de survivance alimenté par ces mêmes conditions historiques et politiques ayant pratiqué le génocide et la déportation de populations entières de natifs, nourrit l'incapacité de vivre dans les villes. *« Un vieux poète indien a dit que les Indiens peuvent habiter en ville mais ils ne peuvent jamais y vivre. Et ceci est très proche de la vérité »* **[28]**.

L'identité indienne se confronte aux traditions anciennes et à la modernité de la vie actuelle. La confrontation symbolique et les histoires des vécus entre réserves et villes nécessitent un hymne de protection pour que personne n'égare la mémoire nécessairement évoquée. *« Tous retinrent leur souffle quand ils dépassèrent les confins de la réserve. (...) Il y avait des ombres. Ces ombres prirent forme, devinrent des chevaux courant près du fourgon. (...) Ces chevaux les accompagnaient, ils guidaient les Indiens vers la ville (...). Grande Maman était sur sa chaise à bascule (...). Elle chantait un hymne de protection, de manière à ce que personne parmi les Indiens, pas un seul, oublie qui il était »* **[29]**.

Sherman Alexie connaît la réalité des réserves, puisant de son expérience personnelle des thèmes narratifs significatifs avançant une confrontation entre les réserves et les villes comme confrontation existentielle d'individus s'approchant nécessairement avec le reste du monde, avec une culture plus ample. La réserve indienne devient ainsi *« (...) un petit monde. (...) C'est la réserve. Les journaux. Oui, c'est un tout petit monde qui devient plus petit, plus petit, plus petit »* **[30]**. Cette ouverture et cette confrontation avec le monde sont ambivalentes puisqu'elles soutiennent en même temps la valorisation et l'importance des origines et des traditions qui aujourd'hui sont représentées en tout cas par les réserves elles-mêmes. *« (...) La réserve restait derrière eux. On ne peut dire qu'il y avait de la nostalgie pour chaque indien la quittant, pour tous ceux dont les corps étaient amenés rapidement et silencieusement dans le vingtième siècle tandis que leurs âmes étaient abandonnées derrière eux quelque part dans le Dix-neuvième siècle. Mais la réserve elle y était, elle y avait toujours été et elle y serait pour toujours (...) »* **[31]**.

Les personnages imaginés par l'écrivain quittent leurs gens et la réserve poussés par la même ambition, la même ambition harcelant tout jeune quels que soient son origine et ses lieux d'appartenance, ils aiment la réserve mais ils deviennent conscients de ses limites géographiques, sociales, économiques et spirituelles, alors qu'ils avaient supposé la réserve comme lieu magique, sans limites.

## Formes imaginatives et conscience d'un pardon inéluctable

*« Survivance = Rage x Imagination. L'imagination est la seule arme de la réserve »* **[32]**. *« Poésie = Rage x Imagination »* **[33]**.

La forme imaginative s'exprime avec la forme littéraire dans la narration d'histoires, depuis les poésies à la prose, comme expression appropriée pour symboliser et interpréter un thème spécifique : la rage. L'imagination est fascinante, saisie comme possibilité et modalité de survivance qui, en même temps, devient

fatale puisqu'elle donne de la vigueur, vivifiant des formes imaginatives nous révélant et exprimant la rage. *« Dans le mini-market de la réserve il y a beaucoup de possibilités, beaucoup de manières de survivre. (...) L'imagination est la politique des rêves ; l'imagination transforme chaque parole en cocktail molotov »* [34]. La rage devient chez Sherman Alexie une démarcation, une limite entre le ressentiment et la fureur qui prennent leur origines dans les conditions historiques et politiques, et la conscience de ces mêmes conditions influence l'existence des Indiens. Cette démarcation met en évidence la responsabilité vis-à-vis de ces mêmes conditions historiques et politiques qui ne peuvent ni s'occulter ni être effacées. De la rage surgit le pardon, pas un pardon absolu ôtant ces responsabilités sans pouvoir plus les reconnaître, tandis que depuis la réalité des réserves l'énergie produite par les chants traditionnels anciens génère le pardon. *« Dans la réserve on ne chante plus mais les chansons voltigent encore en l'air. Chaque molécule attend un rouler de tambours ; chaque élément rêve le texte d'une chanson. Aujourd'hui je marche dans l'eau, deux parties d'hydrogène et une d'oxygène, et l'énergie générée s'appelle Pardon »* [35].

Le lyrisme de Sherman Alexie exprime la rage par le biais de l'imagination. *« (...) Plusieurs de ses poésies naissent de sa tentative de trouver une forme imaginative, rhétorique ou lyrique, adéquate pour exprimer la rage face à ces réalités - présentes ou passées, personnelles ou collectives - marquées par la souffrance, l'injustice, le mensonge »* [36]. Ses histoires expriment la rage par l'imagination de contes manifestant un sentiment de survivance confluant vers une nécessaire conscience du pardon. *« Il y a une fille au bout du monde. Elle nous raconte son histoire. Une histoire qui est la mesure de l'origine de toutes nos vies. Ecoute, écoute, qu'est-ce que cet appel ? C'est pour elle que nos craintes repoussent toute définition. Elle est la danseuse, elle est le pardon »* [37].

Retrouver notre histoire par la narration de soi amène l'auteur à se poser une question liée à l'ensemble du patrimoine historique de son peuple : comment évoquer l'histoire indienne sans se laisser prendre complètement par la haine ? *« Si la rage du poète indien sert à esquisser une limite empêchant l'effacement des responsabilités historiques (...) sans pour autant dépasser cette limite, tout en nous permettant de la parcourir. (...) Il ne laisse jamais de place pour la haine, et souvent sert à jeter les fondements de cette solidarité humaine (...) »* [38].

## Conclusion : l'imagination littéraire comme forme de socialisation inédite, créatrice et transformatrice du rapport au monde et aux choses du monde

*« S'aimaient au-delà des distances »* [39].

La forme imaginative de la littérature de Sherman Alexie s'exprime ainsi par une rage atavique néanmoins mûrissant et se formant par cette démarcation à l'œuvre par l'imagination vis-à-vis d'un passé désormais égaré et vaincu, comme capacité transformatrice en mesure de créer une différente connexion entre passé, présent et futur, réintégrant les natifs américains au sein de la culture nationale. Ecrivain postmoderne, Sherman Alexie utilise l'imaginaire indien pour ancrer une culture dans un présent en mutation, considérant et projetant sur le fond de ses histoires d'autres formes nécessaires de socialité et de solidarité humaine pour permettre à ses personnages de se projeter dans un autre futur. Un futur dans lequel la *« (...) construction d'une nouvelle identité indienne consiste exactement dans la tentative de libérer la temporalité de tentations mythiques / généalogiques, de manière à ce que la désintégration de la communauté soit le commencement d'une plus ample et flexible recomposition »* [40]. L'histoire emblématique d'hommes et femmes s'aimant au-delà des distances produites par leurs différentes origines, témoigne du vécu d'existences où *« (...) blancs et indiens semblent en quête d'une trame individuelle et collective identique, d'un moyen pour renouer passé et présent, et réussir à se projeter dans le futur »* [41].

L'imaginaire d'une société en recomposition se dévoile par la recherche incessante d'attribution de sens aux identités égarées de ses personnages, au sein de vécus de femmes et d'hommes vivant ensemble dans une société multiculturelle, une mosaïque d'éléments apparemment séparés et sans cohérence. La production littéraire de Sherman Alexie fait surgir et donne vie à un imaginaire social différent du processus historique institué, comme création imaginaire de formes et d'expressions [42] inaugurant et amorçant des reliances et des solidarités sociales inédites face à la politique colonisatrice des blancs d'Amérique. La transformation du rapport au monde et aux choses du monde, suscitée par l'imagination littéraire comme tension et instance d'une réciprocité culturelle et d'une mutuelle fécondation entre cultures, c'est une forme imaginative créatrice et transformatrice ainsi que la création sociale et historique du processus de construction du métissage [43]. Sherman Alexie nous fait participer à l'origine d'un nouveau processus de transfiguration ethnique [44] entre les cultures du monde, toutefois l'activité créatrice se réalise dans ce cas en dehors de la séparation intérieure, à la société et à l'existant, qui n'est plus subordonnée à une autre culture dominante. Nous retrouvons ainsi chez Sherman Alexie une liaison avec l'altérité [45], conçue en tant que possibilités infinies de différents points de vue sur ce qui est potentiellement en devenir, la valence de l'identité nous permettant néanmoins de nous comprendre à partir de ce qui a été et par rapport à ce que nous allons devenir.

## Notes

1] ALEXIE S., *Il powwow della fine del mondo*, trad. it. Mariani G., Urbino, Quattro Venti (Crossroads, Collection sous la direction de Laura Coltelli), 2003, p. 29 (le volume présente des poésies sélectionnées depuis The Summer of Black Windows, paru en 1996, et The Business of Fancydancing, publié en 1991).

2] Braschi E., *Sono tra noi : storia del genocidio degli indiani d'America*, Milano, Mursia, 1995.

3] Mariani G., *La penna e il tamburo : gli indiani d'America e la letteratura degli Stati Uniti*, Verona, Ombre Corte (Americane, Collection sous la direction de Cagliero R. et Rosso S.), 2003, p. 100.

4] Radin P., *Autobiographie d'un indien Winnebago : moeurs et religion traditionnelle, le culte du Peyotl*, Monaco, Editions du Rocher, 1989.

5] Lurie N.O., *Mountain Wolf Woman, Sister of Crashing Thunder : the Autobiography of a Winnebago Indian*, University of Michigan Press, USA, 1966.

6] Winnemucca S. (1883), *Life Among the Piutes : Teir Wrongs and Claims*, Reno, Las Vegas, University of Nevada Press, 1994.

7] LarrÉ L., « L'écriture comme acte de résistence », *Passat*, n. 48, avril-juin, 2004.

8] Mariani G., *op. cit.*, 2003.

9] ALEXIE S., « Me Indian, you Italian : incontro con Sherman Alexie », *Acoma*, Revue internationale d'études nord américains, f. 9, vol. 4, 1997, p. 4 (pp. 4-8).

10] *Ibid.*, p. 4.

11] *Ibid.*

12] Foucault M. (1983), « L'écriture de soi », *Corps écrit*, n. 5, L'Autoportrait, pp. 3-23 ; Foucault M., *Dits et Écrits*, 1954-1988, t. IV, pp. 415-430.

13] Mariani G., *op. cit.*, 2003, p. 99.

14] Alexie S., *op. cit.*, 1997, p. 6.

15] Mariani G., *op. cit.*, 2003, p. 184.

16] Alexie S., *op. cit.*, 1997, p. 7.

17] *Ibid.*, p. 8.

18] ALEXIE S., *The Lone Ranger and Tonto Fistfight in Heaven*, New York, Atlantic Monthly Press, 1993, p. 54.

19] *Ibid.*, p. 58.

20] *Ibid.*, p. 208.

21] *Ibid.*, p. 214.

22] Alexie S., *op. cit.*, 2003, p. 163.

23] Alexie S., *op. cit.*, 1993, p. 213.

24] *Ibid.*, p. 50.

25] ALEXIE S., *The Toughest Indian in the World*, New York, Atlantic Monthly Press, 2000 ; tr. fr., *La Vie aux Trousses*, Paris, Albin Michel (Terres d'Amérique), 2001, p. 252.

26] ALEXIE S., *Indian Killer*, New York, Atlantic Monthly Press, 1996 ; tr. fr., *Indian Killer*, Paris, Albin Michel (Terres D'Amérique), 1998, p. 60.

27] Alexie S., *op. cit.*, 2003, p. 127.

28] Alexie S., *op. cit.*, 1993, pp. 188-189.

29] ALEXIE S., *Reservation Blues*, New York, Atlantic Monthly Press, 1995 ; tr. fr., *Indian Blues*, Paris, Albin Michel (Terres D'Amérique), 1997, p. 318.

30] *Ibid.*, p. 254.

31] *Ibid.*, p. 227.

32] Alexie S., *op. cit.*, 1993, p. 150.

33] ALEXIE S., *Old Shirts and New Skins*, Los Angeles, University of California Press, 1993.

34] Alexie S., *op. cit.*, 1993, p. 153.

35] *Ibid.*, p. 150.

36] Mariani G., *op. cit.*, 2003, p. 118.

37] Alexie S., *op. cit.*, 1993, p. 198.

38] Mariani G., *op. cit.*, 2003, p. 120.

39] Alexie S., *op. cit.*, 1993, p. 23.

40] Mariani G., *op. cit.*, 2003, p. 143.

41] *Ibid.*, p. 142.

42] Castoriadis C., *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

43] Gruzinski S., *La pensée métisse*, Paris, Fayard, 1999.

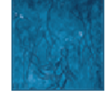
44] Ribeiro D., *Frontières indigènes de la civilisation*, Paris, U.G.E., 1979.

45] Laplantine F., *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier, 1999.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Périodique électronique fondé et dirigé par le Sociologue Orazio Maria Valastro
Revue enregistrée n.27/02 du 19/11/02 dans le Registre Presse du Tribunal de Catania
Rédaction: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italie
Directeur Responsable : Orazio Maria Valastro
Inscrit dans le répertoire de la presse spécialisée de l'Ordre des Journalistes de la Sicile
Périodique diffusé par l'host SARL OVH avec siège à Roubaix-France













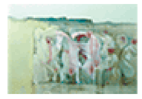





Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali










Home M@GM@ » Vol.3 n.1 2005 » André Dedet "L'altra scena della letteratura"




**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# L'ALTRA SCENA DELLA LETTERATURA

## (Traduzione Orazio Maria Valastro)

## André Dedet

andre.dedet@wanadoo.fr
**Università degli Studi di Poitiers, Francia; Insegnante Ricercatore al LiRe (Laboratorio Letterature e Realtà), Laboratorio di Ricerca dell'Università degli Studi d'Avignon, France.**

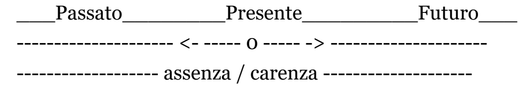
La lettera, utilizzando banalmente ed etimologicamente il senso letterale, è l'oggetto della letteratura. E' il linguaggio, per dirla in modo più edotto, che sarebbe il suo oggetto ed è proprio ciò che vi è di paradossale nella letteratura.
Per quale ragione questa banalità ci sembra così paradossale?
Senza dubbio perché una concezione del reale, oltremodo hegeliana, che coglie un soggetto di ragione ci conduce a considerare come la letteratura, alla maniera delle altre forme di espressione artistica, è esattamente un superamento del reale. Ammesso che esista una letteratura realista, si tratti dei romanzi di Honoré de Balzac o, più vicino a noi, di quelli di Louis Aragon, analizzandola ci si accorge come siano lontani da questa nozione tanto discutibile di realismo che potremmo definire un tentativo di rendere conto di un qualcosa di positivo che è già là, di sensibile, superando l'essere e retto dalle leggi storiche e sociali che la ragione è in grado di conoscere. L'immaginazione del romanzo, il *"mentir-vrai"* di Aragon, non è altro che un mezzo per raggiungere questa verità. L'immaginazione letteraria sarebbe la ricerca del vero per mezzo della ragione, ed è la credenza in questo vero che può essere contestata.

Ancora un paradosso, poiché le altre forme di espressione artistica hanno come finalità, forse utopistica, di costruire un linguaggio: linguaggio della musica, della scultura, della pittura. Se ci fermiamo a questa concezione chimerica della letteratura e se questa utopia le è propria, questa si raddoppierebbe di un paradosso incline a costruire un linguaggio a partire dal linguaggio. Ecco una strana particolarità **[1]** per la letteratura, ma può anche essere un'impostura del discorso critico. Un linguaggio creato a partire dal linguaggio è ciò che i linguisti chiamano un metalinguaggio. Tutta la problematica sulla letteratura e sul suo oggetto si troverebbe nel sapere se un metalinguaggio sia possibile. Se la parola esiste, non è sicuro che l'oggetto meta-linguistico sia costruibile.

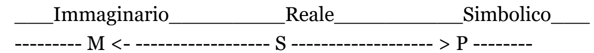
Jacques Lacan afferma, provocando le certezze dei linguisti, che non esiste un metalinguaggio. Se il linguista può affermare una gerarchia dei significanti, fondandosi sull'esistenza di un linguaggio di ragione e di verità che sostiene il concetto di denotazione, non è lo stesso per gli psicanalisti poiché concepire una norma significa fondarla sull'esistenza di un soggetto di ragione, vale a dire di un soggetto padrone del suo inconscio o, più precisamente, di un soggetto senza inconscio [2] (Lacan, 1975, p.126). Poiché lo psicanalista, il soggetto, è determinato dal linguaggio e dalla parola, ed è proprio in questo senso che J. Lacan affermerà, durante i suoi seminari, che *"l'inconscio è strutturato come un linguaggio"* e che non ci potrebbe essere un metalinguaggio poiché quest'ultimo è una costruzione che *"ha delle esigenze formali tali che dislocano tutto il fenomeno di strutturazione dove deve situarsi"*, è allora un oggetto straniero al linguaggio, cos'ì come *"il metalinguaggio conserva le ambiguità del linguaggio"* (Lacan, 1998, p.74) e non è per nulla una costruzione relativa ad un soggetto di ragione. Possiamo allora dire che il metalinguaggio è ciò che dialogizza sulle ambiguità del linguaggio e su quelle del soggetto, ambiguità che fondano quest'ultimo in ciò che è un essere di desiderio e *"il desiderio"*, dice J. Lacan, *"si situa nella dipendenza dalla richiesta - la quale, articolandosi in significanti, lascia un 'resto metonimico' che scorre in essa, elemento che non è indeterminato, il quale è una condizione sia assoluta sia sfuggente, elemento necessariamente in difficoltà, insoddisfatto, impossibile, sconosciuto, elemento che si chiama il desiderio"* (Lacan, 1973, p.141), definizione difficilmente comprensibile se ci manteniamo ad una lettura denotativa. Si può allora sostenere che questo desiderio, elemento necessariamente in difficoltà, è ciò che fonda il linguaggio e costruisce la letteratura.

Dove si situa il desiderio? Esattamente nel reale. Ma cos'è questo reale? Certamente non una simile ricostruzione ragionata che si fonda sull'esistenza di un intangibile, di un'essenza trascendentale che sarebbe, contemporaneamente, legame sociale, legge, verità. Questo reale, questo luogo di desiderio che i detentori dell'esistenza di un soggetto di ragione, allorché questi stessi accettano di prenderlo in considerazione, rinviano ad un'utopia, ad un'altra scena, questo reale è la nostra presenza al mondo come soggetti. Il reale è l'impossibile, il reale è un nulla ed è ciò che fa il tutto. Prendiamo un esempio quasi metaforico rispetto al presente.

Il presente è il perno del sistema tempo. Senza, io non posso concepire né il passato, né il futuro. Ma su cosa si fonda? Quando abitualmente dico: *Io sono*, affermo il fenomeno della mia esistenza presente riguardo due condizioni: ciò che non è più, io ho coscienza di essere esistito; ciò che io mi auguro, io continuo ad esistere. Il presente si costituisce così attraverso una conquista congiunta di due assenze: di ciò che non è più e di ciò che deve avvenire, più precisamente di un'assenza e di una carenza. Potremmo rappresentarlo in questo modo:




Il presente, come il reale, è lo zero del tempo, è il nulla, costituito da ciò che non è più e da ciò che io spero che sia, senza il quale io non posso concepire né il passato né il futuro. Ed è qui che si situa il desiderio. Questo presente, costituito da un'assenza e da una carenza, è un presente scisso all'immagine del soggetto poiché non vi è esistenza che di un altro, un altro doppio, il passato come un'assenza e il futuro come un possibile. Il presente come il desiderio del soggetto si costituisce sull'alterità. Immaginiamo il soggetto in questa utopia del presente. Esiste un'assenza, quella, immaginaria, della Madre e di una carenza: prendere il posto simbolico del Padre che questo Altro gli rifiuta. Ecco senza dubbio la costituzione del desiderio tanto sfuggente quanto il tempo. Rappresentiamolo come segue:




Questo reale nel quale s'inscrive la letteratura, è quello che evoca, negativamente, Antonin Artaud, quando, internato a Rodez, rispetto ad un rimprovero fattogli dal Dr. Ferdière di essersi lasciato andare a salmodiare e cantare, come lo riconosce lui stesso *"con una voce trasformata di soprano come i cantanti della Cappella Sistina, stile voce d'angelo"* [3] si giustifica scrivendo: *"ho sempre cercato il reale M. Ferdière"* e questo, aggiunge, allo scopo di aiutare i lavoratori *"attraverso dei piccoli poemi dove il canto quando sia presente non potrà mai più elevarsi senza fondarsi sulla declamazione parlata poiché non si canta a all'improvviso"* (Artaud, 1946, p.112). Non si scrive nemmeno repentinamente. La letteratura è anche uno spostamento stile voce d'angelo.

In che modo cogliere ciò che sfugge di questo reale? Cosa avviene nel desiderio? Questo desiderio, dice J. Lacan, si situa *"alle dipendenze della richiesta"*, vale a dire di un altro. E', aggiunge, *"articolato in significanti"*, è per il linguaggio nel quale consente *"un resto metonimico"*, questo linguaggio è senz'altro l'oggetto della letteratura. Possiamo allora concepire lo stile, ciò che specifica la letteratura, come questa congiunzione di parole che sposta la luce sull'Altra-scena e vi rende sensibile questo resto che vi si rappresenta. Questo resto rappresenta ciò che costruisce il reale svelato dall'estetica. Nel romanzo l'immaginazione è la storia, il reale non è altro che questo spostamento estetico che ci permette di percepire [4].

Riprendendo l'analisi di S. Freud sul motto di spirito che consiste in un doppio movimento di condensazione e di spostamento, J. Lacan vi ravvisa il gioco della metafora e della metonimia che sono le due grandi figure utilizzate dalla letteratura. Nella scrittura, come nel linguaggio parlato, il desiderio si coglie in questo doppio gioco di scivolamento: un significante per un altro significante.

Quando parliamo, è sempre per dire altro rispetto a quello diciamo. Diciamo banalmente: Buongiorno, signora la panettiera, vorrei un pane, è ciò che i linguisti chiamano la denotazione la quale rinvierebbe al reale e lascerebbe credere che il linguaggio è là per veicolare dell'informazione. Si potrebbe allora tentare di glossare questo dire come segue: esiste un individuo che chiede ad una panettiera di dargli o vendergli un pane, il che varrebbe per tutti i clienti che acquistano un pane. Ma la glossa appare impossibile, o allora molto approssimativa, poiché vi è senza sosta spostamento. Questa enunciazione, considerata come reale, è un'immaginazione, una storia. Essa non è che un luogo di rappresentazione per un altro significante. Nello scambio con la panettiera, in una situazione minimale, vi è altro rispetto a quello che si dice: il desiderio e la singolarità di ognuno, ed è proprio questo, questo *"resto metonimico"*, che è il reale del soggetto. Questo resto è un significante per un altro significante. Immaginiamo che noi parliamo come delle macchine, impersonalmente: la conversazione sarebbe impossibile. Ora, quello che ci seduce nella letteratura, che supera la banalità dell'enunciazione del cliente, è quest'altra cosa che la scrittura estetizza, e quest'altra cosa non è dell'immaginazione ma del reale.



E' nel suo discorso che il soggetto esprime il suo desiderio, ma questo desiderio vi si realizza come un resto. E questo resto, tutto questo resto è anche la letteratura il cui oggetto è precisamente di esprimere, al meglio, questo resto. L'altra scena delle letteratura non è quella dell'immaginazione ma quella di questo reale del soggetto, reale mascherato dalle costrizioni del simbolico, reale che essa costruisce nel flusso del tempo, in un gioco di spostamento di significanti.



L'immaginazione, la stessa utopia, è dalla parte del discorso dell'Altro, di cui un esempio è il linguaggio giuridico rappresentativo di ciò che è e vuole essere il discorso del potere. La volontà del legislatore è di produrre un testo puro, incontestabile, valevole per tutti e che s'impone, un testo senza falle che non produce alcun resto, un testo senza metafora, senza spostamento, senza ambiguità, che non lascerebbe posto al desiderio. Ora la giurisprudenza e l'interpretazione della legge sono là per mostrare che anche in questo registro giuridico, la costruzione di un tale testo è impossibile. Essa è impossibile poiché il linguaggio è all'immagine del soggetto, di un soggetto che ha un inconscio e non di un soggetto di ragione. E questo linguaggio nel suo funzionamento non ha altra legge che quella di esprimere il desiderio del soggetto. E' ciò che illustra la letteratura, è tutto il contrario di quello che sarebbe un linguaggio giuridico perfetto. Attraverso questo gioco incessante sui significanti **[5]** essa è trasgressiva, contesta il discorso del potere ed è quello che, in quanto soggetto di desiderio, ci seduce, ed è quello che ci irrita in quanto essere di potere poiché la sua funzione è di portare alla luce questo oggetto oscuro. E' questo il reale del soggetto del quale, meglio che qualsiasi altro, la letteratura ci parla: esprimendo altro di ciò che essa stessa dice: non raccontando storie. In questo senso e parodiando A. Gide che scriveva *"è con i buoni sentimenti che si fa della cattiva letteratura"*, si potrebbe dire che la buona letteratura è oscena, per quelli che si riferiscono ai buoni sentimenti, essa è sempre di cattivo augurio.


DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

**Directory of Open Access Journals**

Per illustrare ciò prenderò l'esempio banale del cavallo di Charles Bovary. Charles è chiamato dai Berteaux nel luogo in cui il padre Rouault si è spezzata una gamba. E' notte, partirà *"verso le quattro del mattino"*, *"al sorgere della luna"*. Eccolo in cammino. Sappiamo che incontrerà Emma per la prima volta. Si è appena alzato dal letto, era accanto alla sua prima sposa di cui Flaubert ci dice che era *"brutta"* e *"secca come una fascina"*. Ecco cosa scrive allora G. Flaubert: *"Ancora insonnolito, si lasciava cullare dal trotto tranquillo del cavallo. Quando il ronzino si fermava di propria iniziativa davanti a quelle buche circondate di rovi che i contadini scavano ai bordi dei solchi. Charles si svegliava di soprassalto, ricordava subito della gamba spezzata"*.

Dov'è il reale in questa descrizione? E' in questa partenza *"al sorgere della luna"* che si ritroverebbe come elemento pittorico? E perché G. Flaubert ci descrive questo *"ronzino"* dal *"trotto pacifico"* che si ferma *"davanti a quelle buche circondate di rovi"*? Ancora del pittoresco, del realismo etnologico riferito a delle pratiche contadine della Normandia? Ecco senza dubbio dov'è l'immaginazione, è in questa lettura denotativa. Un gioco di spostamento ci permette di comprendere che c'è un resto che producono il cavallo, il sorgere della luna **[6]** e questi fori circondati di spine, e, senza dubbio anche questa gamba rotta **[7]**, è questo resto che è il reale.
Ecco come G. Flaubert conclude il passaggio:
*"I solchi delle carreggiate si fecero più profondi vicino alla cascina dei Bertaux. (...) Il cavallo scivolava sull'erba bagnata; Charles era costretto ad abbassarsi per passare sotto i rami. (...) Quando arrivò dai Berteaux, il suo cavallo ebbe paura e fece un grande scatto"*.

Perché c'interesserebbero, nell'immaginazione del racconto, questi solchi profondi, questo cavallo che scivola sull'erba bagnata e poi s'impenna? Nello spostamento noi leggiamo quello che Flaubert ci segnala e che ci seduce, è il resto che si svela e che ognuno, poiché ha del buon senso, è capace di scorgere **[8]**. Questa volontà

artistica di superare il denotativo, Flaubert l'esprime in una lettera a Luise Colet: *"Quello che mi sembra bello, quello che vorrei fare, è un libro sul nulla, un libro senza collegamenti esteriori, che si terrebbe su se stesso attraverso la forza interna del suo stile"* (25 giugno 1853). Questo niente, che non è altro che lo stile, è questa l'utopia del reale sognata da Flaubert, utopia tesa a fare avverare il desiderio puro, senza spostamento, senza maschera, utopia di una pura forma della quale sogneranno anche Rimbaud e Mallarmé e, ancora prima, Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) che inizia così uno dei suoi poemi: *Farai un vers de dreyt nien / Io farò un verso sul puro nulla*.
Questo *"puro nulla"* cos'è se non questa purezza, questo desiderio assoluto che si esprime senza necessariamente iscriversi in un gioco di spostamento, un gioco di scrittura. Là, è il sogno, l'utopia dello scrittore, poiché la gioia si esprime nella meccanica, nel gioco dello spostamento stesso.

Il linguaggio ci costituisce come soggetti desideranti ed è questo che c'istituisce in quanto esseri sociali che mascherano il desiderio; questa maschera non è affatto il reale che è al contrario ciò che resta sotto la maschera, ma questo resto è inafferrabile senza la maschera. Il linguaggio manifesta sempre questo resto, ma la letteratura è certamente l'espressione del linguaggio il cui oggetto è esprimere questa funzione di spostamento, questa sensazione di situarsi a lato, questa para-noia, che è la realtà dove s'inscrive il desiderio. Il buon senso non è nell'immaginazione denotativa di cui un certo senso comune ci lascerebbe intendere sia una direzione unica. Il buon senso è nello spostamento dell'immaginazione denotativa, spostamento che l'immaginazione letteraria, in quanto realtà, c'invita ad accompagnare in quanto lettore e produrre in quanto scrittore.

Tutto il lavoro di scrittura, se lo si considera dal punto di vista della storia, è un lavoro su questo gioco dello spostamento che si potrebbe chiamare stile, e che tende a superare la censura per fare emergere questo resto; ma è anche un lavoro degno di Sisifo in quanto è nell'ambiguità che si manifesta volendo credere che si possa eliminare questa stessa ambiguità cadendo, come Flaubert, nell'utopia, un'utopia identica a quelli che credono al linguaggio denotativo puro. Il desiderio manifestato di questo oggetto *a* come lo chiama J. Lacan, poiché ha bisogno di un altro per divenire, è, di fatto, sotteso dall'utopia di un *non-a*, l'utopia della fusione narcisista, ed è sicuramente questa scena dell'impossibile che è l'oggetto della letteratura alla ricerca di un tempo perduto che non sapremmo ritrovare che nel gioco dello spostamento, il gioco della metafora e della metonimia, il gioco della scrittura, un gioco della maschere. E non verrebbe a nessuno l'idea che la maschera è il reale: il reale è ciò che sentiamo sotto la maschera grazie alla maschera stessa. La maschera è ossimoro, è questa opacità trasparente o luminosità oscura: è un significante per un altro significante, e la letteratura è identica. L'utopia dello stile puro consisterebbe a togliere la maschera, maschera per l'autore che è uno schermo, dietro il quale il lettore decripta l'osceno nascondendosi.

La letteratura non esprime l'indicibile, né tanto meno afferma che l'indicibile è situato in un altro scenario, ma senza dubbio dichiara che questo indicibile dell'ipseità è la condizione stessa dell'indicibile: lo scrittore parla di quello che non conosce **[9]**, è ciò che lo rende singolare.

L'immaginazione o il disprezzo sarebbe inoltre che il mio lettore consideri il discorso che io faccio sia un puro discorso, di un soggetto supposto sapere, discorso dell'Altro che è prodotto su richiesta, richiesta dell'altro, naturalmente, mai soddisfatto. Avrei voluto parlare di ciò che non conosco.

**NOTE**

**1]** La specificità del teatro rileverebbe quindi dall'unione di due sostanze: quella della voce (del linguaggio) e quella del corpo, messa in scena.
**2]** Ciò che mette in evidenza J. Lacan: il linguaggio, afferma, *"il discorso scientifico lo affronta, fatta eccezione che gli è difficile di realizzarlo pienamente, poiché sconosce l'inconscio"*, Encore, Livre XI, Seuil, 1973, p. 126.
**3]** L'arte lirica, poiché è del linguaggio, è inerente alla letteratura.
**4]** Questo resto metonimico, prodotto sia da una perdita che da una carenza e senza il quale il presente e il reale dell'essere non possono concepirsi, è ciò che J. Lacan definisce l'oggetto a.
**5]** Le altre arti riprendono questo gioco dello spostamento dei significanti: sculture con oggetti riciclati, bottiglie di coca cola, scatole di conserve inserite in un quadrato...
**6]** *"Luna infondi la melanconia. E' forse abitata?"*, scrive G. Flaubert, in. Le Dictionnaire des Idées Reçues.
**7]** Diverrà celebre il piede sciancato d'Hippolyte.
**8]** *"Emma riconobbe da lontano la casa del suo amante, con le due banderuole a coda di rondine che si stagliavano scure sul pallido crepuscolo"*; *"Sovente inoltre, si metteva fra i denti il cannello di una grossa pipa sul comodino da notte, in mezzo ai limoni, zollette di zucchero, vicino ad una caraffa d'acqua"*, Madame Bovary, IIe partie, chap. IX, romanzo osceno che si esponeva bene ad un processo.
**9]** I discorsi del sapere, storici, giuridici, morali, politici, religiosi... sostengono il loro statuto lasciandoci credere che argomentano di ciò che essi conoscono.

**BIBLIOGRAFIA**

Artaud A., Nouveaux écrits de Rodez, 28 février 1946, Paris, Gallimard, L'Imaginaire.
Lacan J., Livre XX: Encore 1972-1973, 1975.
Lacan J., Livre V: Les formations de l'inconscient 1957-1958, 1998.
Lacan J., Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964, 1973.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales















**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# L'AUTRE SCENE DE LA LITTÉRATURE

## André Dedet

andre.dedet@wanadoo.fr
**Université de Poitiers, France; Enseignant Chercheur au LiRe (Laboratoire Littératures et Réalités), Laboratoire de Recherches de l'Université d'Avignon, France.**

A prendre banalement et étymologiquement à la lettre, la lettre est l'objet de la littérature. Pour dire de façon plus savante, c'est le langage qui serait son objet et c'est bien ce qu'il y a de paradoxal dans la littérature.
Pourquoi cette banalité apparaît-elle paradoxale?
Sans doute parce qu'une conception, très hégélienne, du réel qu'appréhende un sujet de raison nous conduit à considérer que la littérature, comme les autres formes d'expression artistique, est justement un dépassement du réel, quand bien même existerait-il une littérature réaliste dont à l'analyse, qu'il s'agisse des romans de Honoré de Balzac ou, plus proche de nous, de ceux de Louis Aragon, on s'aperçoit qu'ils sont bien loin de cette très contestable notion de *réalisme* qu'on pourrait définir comme une tentative de rendre compte d'un déjà-là positif, sensible, dépassant l'être et régi par des lois historiques et sociales que la raison est à même d'appréhender. La fiction du roman, le *mentir-vrai* aragonien, ne serait alors qu'un *moyen* pour atteindre à cette vérité. La fiction littérature serait la recherche du vrai au moyen de la raison, c'est cette croyance en ce vrai qui peut être contestée.

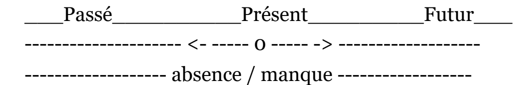
Paradoxe aussi, parce que les autres formes d'expression artistique ont pour visée, peut-être utopique, de construire un langage: langage de la musique, de la sculpture, de la peinture. Si l'on en reste à cette conception fictionnelle de la littérature et si cette utopie est aussi la sienne, elle se doublerait du paradoxe à vouloir construire un langage à partir du langage. Voilà une belle singularité [1] pour la littérature, mais peut-être aussi une imposture du discours critique.
Un langage créé à partir du langage est ce que les linguistes appellent un métalangage. Toute la problématique sur la littérature et sur son objet serait de savoir si un métalangage est possible. Si le mot existe, il n'est pas assuré que l'objet métalinguistique soit constructible.

Provocant les certitudes des linguistes, Jacques Lacan affirme qu'il n'y a pas de métalangage Si le linguiste, se fondant sur l'existence d'un langage de raison et de vérité que soutient le concept de dénotation, peut affirmer

une hiérarchie des signifiants, il n'en va point de même pour le psychanalyste car concevoir une norme, c'est la fonder sur l'existence d'un sujet de raison, c'est-à-dire d'un sujet maître de son inconscient ou, plus précisément encore, d'un sujet sans inconscient [2] (Lacan, 1975, p.126). Or, pour le psychanalyste, le sujet est déterminé par le langage et la parole, et c'est en ce sens que J. Lacan affirmera, tout au long de ses séminaires, que *l'inconscient est structuré comme un langage* et qu'il ne saurait y avoir de métalangage car, ce dernier est soit une construction qui *"a des exigences formelles qui sont telles qu'elles déplacent tout le phénomène de structuration où il doit se situer"*, il est alors un objet étranger au langage, soit *"le métalangage conserve les ambiguïtés du langage"* (Lacan, 1998, p.74) et il n'est en rien une construction relative à un sujet de raison. On peut alors dire que le métalangage est ce qui converse sur les ambiguïtés du langage et sur celles du sujet, ambiguïtés qui fondent ce dernier de ce qu'il est un être de désir et *"le désir, dit J. Lacan, se situe dans la dépendance de la demande - laquelle, de s'articuler en signifiants, laisse un reste métonymique qui court sous elle, élément qui n'est pas indéterminé, qui est une condition à la fois absolue et insaisissable, élément nécessairement en impasse, insatisfait, impossible, méconnu, élément qui s'appelle le désir"* (Lacan, 1973, p.141), définition difficilement compréhensible si l'on s'en tient à une lecture dénotative. On peut alors soutenir que ce désir, élément nécessairement en impasse, est ce qui fonde le langage et construit la littérature.

Où se situe le désir? Précisément dans le réel. Mais qu'est ce réel? Certainement pas cette reconstruction raisonnée qui se fonde sur l'existence d'un intangible, d'une essence transcendantale qui serait, tout à la fois, le lien social, la loi, la vérité. Ce réel, ce lieu du désir que les tenants de l'existence d'un sujet de raison, quand ils acceptent de le prendre en compte, renvoient à une utopie, à une autre scène; ce réel c'est notre *présence* au monde comme sujet. Le réel c'est l'impossible, le réel c'est un rien et c'est ce qui fait le tout. Prenons un exemple à peine métaphorique avec le *présent*.

Le présent c'est le pivot du système du temps. Sans lui je ne peux concevoir ni le passé, ni le futur. Mais sur quoi se fonde-t-il? Quand je dis banalement: Je suis, j'affirme le phénomène de mon existence présente de deux choses: de ce qui n'est plus: *j'ai conscience d'avoir existé* et de ce que je présage: *je vais continuer à exister*. Le présent se constitue ainsi de la saisie conjointe deux absences: de ce qui n'est plus et de ce qui va advenir, plus précisément d'une absence et d'un manque. On pourrait le représenter ainsi:



____Passé____________Présent___________Futur____
-------------------- <- ----- 0 ----- -> -------------------
------------------ absence / manque -----------------

Le présent, comme le réel, c'est le zéro du temps, c'est ce rien, constitué de ce qui n'est plus et de ce que je souhaite qui soit, sans lequel, je ne peux concevoir ni le passé ni le futur. Et c'est là que s'inscrit le désir. Ce présent, constitué d'une absence et d'un manque, est un présent clivé à l'image du sujet car il n'a d'existence que d'un autre, un autre double, le passé comme une absence et le futur comme un possible. Le présent comme le désir du sujet se constitue sur l'altérité. Imaginons le sujet en cette utopie du présent. Il existe d'une absence, celle, imaginaire, de la Mère et d'un manque: prendre la place symbolique du Père que cet Autre lui refuse. Voilà sans doute la constitution du désir aussi insaisissable que le flux du temps. Représentons-le ainsi:

____Imaginaire___________Réel____________Symbolique____
-------- M <- ---------------- S ------------------- > P -----------

Ce réel où s'inscrit la littérature, c'est bien celui qu'évoque, dénégativement, Antonin Artaud, quand, interné à Rodez, à un reproche que lui aurait fait le Dr Ferdière de s'être laisser aller à psalmodier et à chanter, comme il le reconnaît lui-même *"d'une voix décalée d'alto comme les chanteurs de la chapelle sixtine, genre voix d'ange"*[3] il se justifie en écrivant: *"je n'ai jamais cherché que le réel M. Ferdière"* et cela, ajoute-t-il, dans le but d'aider les travailleurs *"par de petits poèmes où le chant s'il a lieu ne pourra plus jamais s'élever sans la base de la déclamation parlée car on ne chante pas à brûle-pourpoint"* (Artaud, 1946, p.112). On n'écrit pas, non plus, à brûle-pourpoint. La littérature aussi est un déplacement genre *voix d'ange*.

Comment saisir l'insaisissable de ce réel? Que se passe-t-il dans le désir? Ce désir, dit J. Lacan, se situe *"sous la dépendance de la demande"*, c'est-à-dire d'un autre. Il est, ajoute-t-il, *"articulé en signifiants"*, il est par le langage où il laisse *"un reste métonymique"*, ce langage c'est bien l'objet de la littérature. On peut alors concevoir le style, ce qui spécifie la littérature, comme cet agencement des mots qui déplace l'éclairage sur l'Autre-scène et y rend *sensible* ce reste qui s'y représente. Ce reste présenté c'est ce qui construit le réel que l'esthtétique dévoile. Dans le roman la fiction c'est l'histoire, le réel en est ce que ce déplacement esthétique nous permet de ressentir [4].

Reprenant l'analyse de S. Freud sur les jeux d'esprit qui consiste en un double mouvement de condensation et de déplacement, J. Lacan y voit le jeu de la métaphore et de la métonymie qui sont les deux grandes figures exploitées par la littérature. Dans l'écriture, comme dans le langage parlé, le désir se saisit dans ce double jeu de glissement: un signifiant pour un autre signifiant.

Lorsqu'on parle, c'est toujours pour dire autre chose que ce que l'on dit. Ce que l'on dit banalement: *Bonjour,*

*madame la boulangère, je voudrais un pain* c'est ce que les linguistes appellent de la dénotation qui renverrait au réel et laisserait croire que le langage est là pour véhiculer de l'information. On pourrait alors tenter de gloser ce dire ainsi: *il existe un individu qui demande à une boulangère de lui donner ou vendre un pain*, qui vaudrait pour tous les clients venant acheter un pain. Mais la glose en est impossible, ou alors très approximative, car il y a sans cesse déplacement. Cette énonciation, que l'on considère comme du réel, est une fiction, c'est une histoire. Elle n'est qu'un tenant lieu de représentation pour un autre signifiant. Dans l'échange avec la boulangère, ici dans une situation minimale, il y a *autre chose* qui se dit: le désir et la singularité de chacun, et c'est cela, ce reste métonymique, qui est le réel du sujet. Ce reste c'est un signifiant pour un autre signifiant. Imaginions que nous parlions comme des machines, impersonnellement: la conversation serait impossible. Or, ce qui nous séduit dans la littérature, qui dépasse la banalité de l'énonciation du client, c'est cet autre chose que l'écriture esthétise, et cet autre chose ce n'est pas de la fiction c'est du réel.



C'est dans son discours que le sujet dit son désir, mais ce désir s'y réalise comme un reste. Et ce reste, tout ce reste c'est aussi la littérature dont l'objet est précisément de dire, au mieux, ce reste. L'autre scène de la littérature ce n'est pas celle de la fiction mais bien celle de ce réel du sujet, réel masqué par les contraintes du symbolique, réel qu'elle construit dans le flux du temps, dans un jeu de déplacement de signifiants.

La fiction, l'utopie même, elle est du côté du discours de l'Autre, dont un exemple est le langage juridique représentatif ce qu'est et se veut être le discours du pouvoir. La volonté du législateur est de produire un texte pur, incontestable, valant pour tous et qui s'impose, un texte sans faille ne produisant aucun reste, un texte sans métaphore, sans déplacement, sans ambiguïté, qui ne laisserait pas de place au désir. Or la jurisprudence et l'interprétation de la loi sont bien là pour montrer que même dans ce registre juridique, la construction d'un tel texte est impossible. Elle est impossible car le langage est à l'image du sujet, d'un sujet qui a un inconscient et non d'un sujet de raison. Et ce langage dans son fonctionnement n'a d'autre loi que celle de dire le désir du sujet. C'est ce qu'illustre la littérature, c'est tout le contraire de ce que serait un langage juridique parfait. Par son jeu incessant sur les signifiants **[5]** elle est transgressive, elle conteste le discours du pouvoir et c'est ce qui, en tant que sujet du désir, nous séduit, et c'est ce qui nous irrite en tant qu'être de pouvoir car sa fonction est de porter à la lumière cet objet obscur. C'est bien cela le réel du sujet duquel, mieux que tout autre, la littérature nous parle: elle dit autre chose que ce qu'elle dit: elle ne raconte pas d'histoire. En ce sens là et pour parodier A. Gide qui écrivait que *"c'est avec les beaux sentiments qu'on fait de la mauvaise littérature"*, on pourrait dire que la bonne littérature est *obscène*; pour ceux qui se réfèrent aux bons sentiments, elle est toujours de mauvais augure.



Pour illustrer cela, je prendrai l'exemple banal du cheval de Charles Bovary. Charles est appelé aux Berteaux ou le père Rouault s'est cassé la jambe. C'est la nuit, il partira *"vers quatre heures du matin"*, *"au lever de la lune"*. Le voici sur le chemin. On sait qu'il va rencontrer, pour la première fois, Emma. Il vient de quitter le lit, il était aux côtés de sa première épouse dont Flaubert nous dit qu'elle était *"laide"* et *"sèche comme un cotret"*. Voici ce qu'écrit alors G. Flaubert: *"Encore endormi par la chaleur du sommeil, il se laissait bercer au trot pacifique de sa bête. Quand elle s'arrêtait d'elle-même devant ces trous entourés d'épines que l'on creuse au bord des sillons, Charles se réveillant en sursaut, se rappelait vite la jambe cassée"*.



Où est le réel dans cette description? Est-il dans ce départ *"au lever de la lune"* qui ne serait là que pour faire pittoresque? Et pourquoi G. Flaubert nous décrit-il cette *"bête"* au *"trot pacifique"* qui s'arrête *"devant des trous entourés d'épines"*? Encore du pittoresque, du réalisme ethnologique référant aux pratiques paysannes normandes? Voilà sans doute où est la fiction; elle est dans cette lecture dénotative. Un jeu de déplacement nous permet de comprendre qu'il y a un reste que produisent ce cheval, ce lever de lune **[6]** et ces trous bordés d'épines, et, sans doute aussi, cette jambe cassée **[7]**; c'est ce reste qui est le réel. Voici comment G. Flaubert termine le passage:
*"Les ornières devinrent plus profondes. On approchait des Berteaux. (...) Le cheval glissait sur l'herbe mouillée; Charles se baissait pour passer sous les branches. (...) Quand il entra dans les Berteaux, son cheval eut peur et fit un grand écart"*.

En quoi nous intéresserait, dans la fiction du récit, ces ornières profondes, ce cheval glissant sur l'herbe mouillée et puis faisant un grand écart? Ce que, dans le déplacement, nous lisons, ce que Flaubert y pointe et qui nous séduit c'est bien le reste qui s'y dévoile et que chacun, parce qu'il a du bon sens, est capable d'y voir **[8]**.
Cette volonté artiste à dépasser le dénotatif, Flaubert l'exprime dans une lettre à Louise Colet: *"Ce qui me semble beau, ce que je voudrai faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style"* (25 juin 1853). Ce rien, qui ne serait que le style, c'est cette utopie du réel à laquelle rêve Flaubert, utopie à faire advenir le désir pur, sans déplacement, sans masque, utopie d'une pure forme à laquelle rêveront aussi Rimbaud et Mallarmé et, bien plus tôt, Guillaume IX d'Aquitaine (1071-1127) qui commence ainsi un de ses poèmes: *Farai un vers de dreyt nien* / Je ferai un vers sur le pur néant.
Ce *"pur néant"* qu'est-ce sinon cette pureté, ce désir absolu qui s'exprimerait sans avoir à s'inscrire dans un jeu de déplacement, un jeu d'écriture. Là, est bien le rêve, l'utopie de l'écrivain, car la jouissance s'exprime

dans la mécanique, dans le jeu de déplacement lui-même.

Le langage nous constitue comme sujet désirant et c'est de cela qu'il nous institue comme un être social qui masque le désir; ce n'est point ce masque qui est le réel, c'est ce qui reste sous le masque mais ce reste est insaisissable sans le masque. Le langage manifeste toujours ce reste, mais la littérature est certainement l'expression langagière dont l'objet est de dire au plus haut point cette fonction de déplacement, ce sens qu'on dit être à côté, cette para-noia, qui est la réalité où s'inscrit le désir. Le bon sens n'est pas dans la fiction dénotative dont un certain bon sens nous laisserait entendre qu'il est un sens unique. Le bon sens est dans le déplacement de la fiction dénotative, déplacement que la fiction littéraire, qui est réalité, nous invite à conduire en tant que lecteur et à produire en tant qu'écrivain.

Tout le travail d'écriture, si on le considère du point de vue de l'histoire, est un travail sur ce jeu de déplacement qu'on pourrait appeler le style, et qui tend à dépasser, de plus en plus, la censure pour faire ressortir ce reste; mais c'est aussi un travail de Sisyphe en ce que c'est dans l'ambiguïté qu'il apparaît et qu'à vouloir croire qu'on puisse lever cette ambiguïté même on tomberait, comme Flaubert, dans l'utopie, une utopie identique à ceux qui croient au pur langage dénotatif. En effet, le désir, manifesté de cet objet a tel que le nomme J. Lacan, parce qu'il a besoin d'un autre pour advenir, est, de fait, sous-tendu par l'utopie d'un non-a, l'utopie de la fusion narcissique, et c'est bien sur cette scène de l'impossible qu'est l'objet de la littérature à la recherche d'un temps perdu qu'on ne saurait retrouver que dans le jeu du déplacement, le jeu de la métaphore et de la métonymie, le jeu de l'écriture, un jeu de masques. Et il ne viendrait à personne l'idée que le masque c'est le réel; le réel c'est ce que l'on pressent sous le masque grâce au masque lui-même. La masque est oxymore, il est cette opacité transparente ou cette luminosité obscure: il est un signifiant pour un autre signifiant, et la littérature est de même. L'utopie du style pur consisterait à enlever le masque, masque pour l'auteur qui est un écran, derrière lequel le lecteur décrypte l'obscène en se cachant.

La littérature ce n'est pas de dire l'indicible, non plus que de dire que l'indicible est sur une autre scène, mais sans doute de dire que cet indicible de l'ipséité est la condition même du dicible: l'écrivain parle de ce qu'il ne connaît pas **[9]**, c'est ce qui fait sa singularité.

La fiction ou la méprise serait aussi que mon lecteur considère que le discours que je tiens est un pur discours d'un sujet supposé savoir, discours de l'Autre qui est produit à la demande, demande de l'autre, naturellement, jamais satisfaite. J'aurais voulu parler de ce que je ne connais pas.

**NOTES**

**1]** La spécificité du théâtre tiendrait alors à; l'alliage de deux matériaux: celui de la voix (du langage) et celui du corps, mis en scène.
**2]** Ce que remarque J. Lacan: le langage, dit-il, *"le discours scientifique l'aborde, à ceci près qu'il lui est difficile de le réaliser pleinement, car il méconnaît l'inconscient"*, Encore, Le Séminaire, Livre XI, Seuil, 1973, p. 126.
**3]** L'art lyrique, parce qu'il est du langage, relève de la littérature.
**4]** Ce reste métonymique, produit tout à la fois d'une perte et d'un manque et sans lequel le présent et le réel de l'être ne peuvent se concevoir, est ce que J. Lacan nomme l'objet a.
**5]** Les autres arts reprennent ce jeu de déplacement des signifiants: sculpture avec des objets de récupération, bouteille de coca cola, boites de conserves intégrées dans un cadre...
**6]** *"Lune: Inspire la mélancolie. Est peut-être habitée?"*, écrit G. Flaubert, in. Le Dictionnaire des Idées Reçues.
**7]** Fera écho le pied bot d'Hippolyte.
**8]** *"Emma, de loin, reconnut la maison de son amant, dont les deux girouettes à queue d'aronde se découpaient en noir sur le crépuscule pâle"; "Souvent même, elle mettait entre ses dents le tuyau d'une grosse pipe qui était sur la table de nuit, parmi des citrons et des morceaux de sucre, près d'une carafe d'eau"*, Madame Bovary, IIe partie, chap. IX, roman obscène qui méritait bien un procès.
**9]** Les discours de savoir, historiques, juridiques, moralistes, politiques, religieux... soutiennent leur statut; de ce qu'ils nous laissent croire qu'ils parlent de ce qu'ils connaissent.

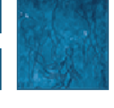
**BIBLIOGRAPHIE**

Artaud A., Nouveaux écrits de Rodez, 28 février 1946, Paris, Gallimard, L'Imaginaire.
Lacan J., Livre XX: Encore 1972-1973, 1975.
Lacan J., Livre V: Les formations de l'inconscient 1957-1958, 1998.
Lacan J., Livre XI: Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964, 1973.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia








Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali


















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# FIGURE DEL DESIDERIO: L'AMORE FRA DISTRUZIONE E SUBLIME, DUE RACCONTI DI JULIO CORTÀZAR

## (Traduzione Carlo Milani)

## Mabel Franzone

mabel.franzone@wanadoo.fr
**Insegnante; Dottoranda in Lettere; Membro del CEAQ e del CRICCAL (Paris III), France.**



L'erotismo promana da ogni opera creativa e dalla vita intera. Come una nicchia, una nicchia geologica arcaica, protoumana, completamente animale, invade il continente del linguaggio umano comune e la vita psichica cosciente (Quignard, 1994, p.12) sotto forma di angoscia e di riso. La società e il linguaggio non hanno mai smesso di difendersi contro queste due forme di sovraccarico che minacciano l'ordine stabilito. Ma questo vulcano si esprime a modo suo nella creazione letteraria e nelle altre arti. L'immaginario umano permette l'esplosione di questa energia che ci scava offrendoci mille forme di desiderio dell'altro, mille forme di ricerca di continuità nell'altro.

Gli esseri che si riproducono sono differenti gli uni dagli altri, separati da un abisso incommensurabile che ci mostra un'affascinante discontinuità. Tuttavia, manteniamo viva in noi stessi la nostalgia della continuità perduta. L'attività sessuale di riproduzione e la manifestazione umana dell'erotismo ci spingono a trovare questa continuità che cerchiamo senza posa in maniera inconscia, proprio come andiamo in cerca dell'Età dell'Oro. Può darsi che sia perché la nostra vita ha avuto inizio da una scena in cui noi eravamo assenti. L'uomo, essere d'immagine, manca dell'immagine essenziale, quella della sua origine: "L'uomo è uno sguardo desiderante che cerca un'altra immagine dietro tutto ciò che vede." (Quignard, 1994, p.10) L'erotismo e la riproduzione non hanno solamente un fondamento biologico ma anche un fondamento immaginario. Quando le cellule riproduttrici si incontrano, muoiono, e da questa morte si stabilisce una continuità per costituire un nuovo essere. L'erotismo è carico di pulsioni di vita e di morte e in questo modo si esprime nelle opere umane: ricerca dei limiti, dei confini dell'essere. Il sogno restaura e fluidifica questi confini, mentre il linguaggio li organizza e li mostra (Quignard, 1994, p.12), coprendoli allo stesso tempo di tenebre.

Julio Cortázar [1] ci mostra due forme del desiderio amoroso nei suoi racconti "Circe" [2] e "Orientamento dei Gatti" [3], forme che giungono fino al desiderio di possesso totale dell'altro, giungendo a conclusioni

completamente differenti. Conducendone un'analisi parallela, l'immagine che ne deriva è quella del filo dell'equilibrista teso in verticale: ci porterà dalla distruzione al sentimento del sublime, dal desiderio di assorbire e di eliminare fisicamente per possedere fino all'ascesi dell'amore come una freccia di fuoco purificatrice che s'affaccia sul rispetto del mistero dell'altro. Tra "me" e "te" si producono agli occhi della coscienza umana i primi dissensi e le prime riunificazioni. (Simmel, 1988, p.147) Una tensione che oscilla tra l'egoismo e l'altruismo e che incarnerà diverse modulazioni e forme del desiderio dell'altro.

Il racconto "Circe", già a partire dal nome, ci mette di fronte a un archetipo di distruzione. Ma se ci spingiamo al di là della prima immagine, vediamo che si tratta propriamente di una messa in scena della Magna Mater. Ella è "forza, conoscenza e trasgressione" (De Graveleine, 1993, p.51). Ricordiamo brevemente il mito greco: Ulisse invia la metà del suo equipaggio in ricognizione, sull'isola di Eea. Il gruppo penetra in un bosco e scopre un palazzo che risplende di mille fuochi. I membri della spedizione entrano e sono accolti dalla padrona di quei luoghi, Circe, che offre loro un grande banchetto. Ma, non appena cominciano a ristorarsi, Circe li sfiora con una bacchetta e li trasforma in animali: maiali, leoni, cani, ognuno a seconda delle tendenze profonde del proprio carattere e della propria natura. Poi li spinge verso una stalla gremita di animali simili (Grimal, 1951, p.94). Strega e artigiana della trasformazione, Circe appartiene a quel genere di dee che rifiutano il matrimonio per seguire un altro cammino: "quello che conduce a imparare i segreti della vita, il contrario del decoro, l'altra faccia del visibile" (De Graveleine, 1993, p.51). Una simile decisione renderà i boschi sacri eletti dalla Dea Madre luoghi proibiti. In queste regioni oscure, a lei sola note, praticherà la scienza delle erbe magiche e delle trasformazioni. Con lei, la sessualità è sempre presente poichè la Dea incarna anche la donna delle fontane, la "donna-fontana" le cui apparizioni inducono una manifestazione di piacere spettacolare e "grondante" (De Graveleine, 1993, p.46). Inoltre, in quanto divinità femminile, tutti gli animali sono suoi alleati, suoi servitori, suoi protetti.

Quando Cortázar ricrea il mito, la strega risponde esclusivamente a un istinto assassino, poiché il mito originale è stato distrutto, almeno in apparenza, dall'introduzione di una pulsione mortale che indirizza le energie dei personaggi verso la distruzione degli uomini e degli animali, impedendo che la metamorfosi sia un momento di passaggio per giungere al centro di se stessi. Questa Circe ha un solo fine: uccidere. L'altra, quella del mito, trasforma gli uomini in animali: è un mezzo per ritornare alla vita selvaggia, una tappa dell'iniziazione verso la conoscenza autentica. Ma tutti i miti che si rifanno alla Madre includono la nozione di morte. I Misteri di Eleusi, quelli di Dioniso, Attis o Adone implicano sangue e sacrificio, morte e risurrezione: "La saggezza del femminino è là, da qualche parte, in questa accettazione della morte" (De Graveleine, 1993, p.47). Ma la morte in quanto parte della vita. L'originalità di Cortázar risiede nel far agire il suo personaggio unicamente sotto la pulsione di morte, questa altra faccia del visibile.

Delia Mañara, la nuova Circe, vive tra due mondi come una morta-vivente, un essere di confine; come un angelo della morte ha un solo fine: uccidere per piangere la morte e nuovamente cercare esseri per il sacrificio per continuare a piangere la propria sofferenza. Già la sua apparenza fisica un po' strana, da essere immateriale, esprime il magnetismo che esercita: "era bionda e sottile, troppo lenta nei gesti, e portava vestiti chiari con gonne molto scampanate". Immagine eterea e femminina più prossima a un'apparizione dorata che a una donna reale. La descrizione introduce qualcosa di inquietante, come se entrassimo in una regione incomprensibile, una sensazione che si fa più intensa man mano che il personaggio ci viene presentato nel dettaglio: "un gatto seguiva Delia, tutti gli animali si mostravano sempre sottomessi a Delia, non si sapeva se era simpatia o dominio, le andavano vicino senza che lei li guardasse. Una volta Mario notò che un cane si era scansato quando Delia provava ad accarezzarlo. Lei lo chiamò e il cane si accostò mansueto, forse contento, alle sue dita." L'autore pone dei limiti per avvertirci del pericolo. Lo strano personaggio aveva anche altre attività inquietanti.

Chiusa in casa, preparava elisir, liquori, pasticcini. Trascorreva le sue giornate sperimentando nuove formule, mescolando gli ingredienti, conservando i pasticcini in vecchie scatole rivestite di seta verde. Il suo potere risiede nell'alchimia di queste pozioni e di altre dolcezze. Delia esiste tutta sola, sola con la sua preda. La sua capacità di annullare il contesto sociale e familiare ci informa sulla vita del personaggio in un altro tempo e in un altro spazio. Il protagonista-innamorato è Mario. Ma prima di lui ci sono stati due morti: quello che si "suicidato gettandosi da un ponte e quello che morì in maniera improvvisa e misteriosa oltrepassando la soglia della casa di Delia." Sia i vicini, sia le due famiglie - la sua e quella di Mario - ritenevano la ragazza responsabile e cercavano di avvertire il ragazzo. Più voci si erano levate a denunciare la trasgressione ma, rifiutando d'ascoltare, Mario finisce per rinchiudersi nello stesso mondo di Delia. Passiamo in rassegna queste voci: la prima è quella del vicinato che esprime la censura sociale.

Se Delia è sorda, Mario è cieco. Due mondi completamente separati si profilano: da una parte, la ferma opposizione dell'ambiente sociale e familiare; dall'altra, il mondo di Delia e del suo innamorato. La ragazza dirige il gioco-destino, mettendo in opera un bilanciamento fra il divieto e la trasgressione. Sa che ciò che sta per fare va contro una certa legge, ma non per questo si trattiene, intrappolata in un'esperienza tutta interiore di piacere. Per questa ragione le accuse di essere l'assassina dei suoi due fidanzati non la toccano per nulla, sebbene fosse consapevole che un simile passato amoroso le sarebbe costato nuovi successi. Mario non conosceva i suoi due predecessori, ma le voci circolavano maligne e insistenti; allo stesso modo, quando

comincia a frequentare la ragazza, inizia a ricevere lettere anonime che insinuano dubbi sull'innocenza di lei. "La peggiore arrivò un sabato a mezzogiorno in una busta azzurra; Mario rimase a guardare la fotografia di Héctor su Última Hora e i periodi sottolineati con inchiostro azzurro: 'Solo una profonda disperazione ha potuto trascinarlo al suicidio, secondo le dichiarazioni dei familiari...' Bruciò la busta, il ritaglio, fece una lista dei sospetti e si ripromise di parlare francamente a Delia, di salvarla dai fili di bava, dall'intollerabile diffondersi di quelle dicerie." Il dubbio tessuto attorno a questi morti faceva montare in collera Mario, desideroso di proteggerla come un cavaliere protegge la sua dama. Cinque giorni dopo arriva la seconda lettera: "Al vostro posto, io farei attenzione allo scalino del cancello." A questo punto Mario sospetta della sua stessa famiglia. Rinchiudendosi in questa attitudine dettata dai suoi sentimenti, senza credere a ciò che vedeva e nemmeno a ciò che sentiva, Mario diventava ogni giorno più impermeabile, come Delia. Tuttavia, "non è sano neutralizzare questa collera collettiva, che esprime una ferita sociale, per non sentirla più e non esercitare pressione verso il cambiamento e l'evoluzione" (Pinkola Estés, 1996, pp.502-503).



La ferita sociale è provocata dalla brutale trasgressione delle norme di vita, ma i due personaggi neutralizzano queste voci. Il vicinato sapeva esattamente cosa stava succedendo, ma, come diceva il vecchio Mañara: "Tu non conosci Delia. Le lettere anonime la divertono... voglio dire che non le fanno né caldo né freddo. È più dura di quel che credi." I vicini cercano di risvegliare la coscienza di Mario, incarnando la collera collettiva, accusando l'autore dei crimini come fanno i coreuti nella tragedia greca. In numerose tragedie appare un contrasto fra un uomo "padrone di sé e un coro formato da donne spaventate." [4] L'uomo è Mario, il coro è il vicinato. "Il coro deve essere contemporaneamente interessato più di chiunque altro alla riuscita degli eventi e tuttavia incapace di giocarvi un ruolo qualsiasi." [5] Il "coro" che denuncia Delia non ha voce, nel senso letterale del termine; coro già moderno, utilizzerà la parola scritta per manifestarsi: ritagli di giornale, foto, messaggi di allerta. Ma l'uomo rifiuterà d'ascoltare ogni cosa, cieco e sordo agli avvertimenti, sicuro si sé e della ragione delle sue ragioni. Al contrario, più il vicinato alzava la voce, più Mario si interessava a Delia, più si tagliava fuori dall'esterno. Le altre voci che si manifestano, anch'esse inascoltate, sono quelle dei familiari, sia di Delia sia della famiglia del ragazzo.



I familiari di Delia assumono un comportamento trasgressivo in un linguaggio velato: gesti, insinuazioni, visi disperati, frasi incoerenti. Segni che rivelano un malcontento senza tuttavia enunciarlo, come se rispettassero un divieto mantenendo un conflitto interiore. Un giorno Mario porta delle caramelle a Delia. Papà Mañara gli dice: "Hai fatto male a comprarli, ma va', portaglieli ora, lei è nel salotto -. E lo guardarono uscire e si guardarono [...] e la moglie sospirò, sviando lo sguardo. All'improvviso i due sembravano infelici, perduti". Questa tristezza esprime la trasgressione commessa, ma complice dell'assassinio. Evitando la chiarezza nei loro discorsi, la rivelazione di fatto non ha luogo, anche se i genitori non approvano l'atteggiamento della figlia: "Credette che i Mañara si sarebbero rallegrati quando lui avesse cominciato a portare gli estratti a Delia; invece brontolarono e si rinchiusero in sé accigliati, senza commenti...". Fra di loro, era tutto un silenzio, uno scambio di sguardi, un fruscio di pagine di giornale, come se lanciassero un avvertimento, in un modo o nell'altro. Il linguaggio si rivela insufficiente. Ma non si tratta solamente dell'atteggiamento di un personaggio di un racconto di Cortázar. Secondo Georges Bataille, la complessità di questo genere di comportamenti giunge alla creazione di leggi e alla loro violazione. L'autore ci dice che il comandamento "Non uccidere" seguito dalla benedizione delle Forze Armate e da un "Te Deum" evidenzia la nevrosi completa delle società (Bataille, 1957, p.71), le quali da una parte instaurano una proibizione e dall'altra la neutralizzano. Come se ci fossero due specie differenti di "ordine", e per di più contrapposti. In questo modo, cercando di raggiungere l'uno, l'altro si manifesta come un'idea di disordine. L'ordine espresso dalle differenti "voci" non è quello di Delia nè quello di Mario. "In generale si può dire che la realtà è ordinata esattamente nella misura in cui soddisfa il nostro pensiero. L'ordine è dunque un certo accordo fra il soggetto e l'oggetto. È lo spirito che si ritrova nelle cose." (Bataille, 1957, p.71) E per il momento i due spiriti si incontrano, ciascuno sentendo l'oggetto ricercato dall'altro. Due ordini di realtà si sono insediati: quello di Delia e Mario e quello del mondo esterno. Tuttavia, anche le voci più vicine cercano di avvertire Mario del pericolo.


DOAJ Content




M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

Il peggio per Mario fu affrontare le dicerie dei suoi parenti, mentre soffriva ancora per le allusioni lanciate da coloro che gli erano più cari: "Perché ormai non deve più importargli, ma allora fu addolorato dalla coincidenza dei pettegolezzi a mezza bocca, dall'espressione servile di Madre Celeste mentre lo raccontava a zia Bebé, dall'incredulo disgusto di suo padre [...]. Lo disse a Madre Celeste - La odiate perché non è feccia come voi, come me - e non batté neppure ciglio quando sua madre fece il gesto di schiaffeggiarlo con un asciugamano." Dopo questo episodio, la rottura è manifesta e Mario entra direttamente nel mondo chiuso di Delia, sempre più innamorato, nutrendo ora un amore smisurato per la ragazza. Le voci che denunciano i crimini contribuiscono a esacerbare l'amore. L'erotismo dal punto di vista della ragione, sia esso collettivo o familiare, è considerato una "cosa", un oggetto mostruoso, poiché è visto da fuori, ci dice Georges Bataille (Bataille, 1957, p.43). Secondo Edmond Jabès i termini "lontano" e "lontananza" portano in sè la parola "legge", la legge è fatta a partire dallo sguardo esterno (Jabès, 1991, p.157). Se ci poniamo dal punto di vista dell'esperienza interiore, ci troviamo finalmente giustificati perché si tratta di un'energia affettiva che infiamma il corpo e obnubila ogni logica. Lo sguardo interiore gode o soffre dei muri propri dell'erotismo e dell'amore che si vive in due. Le voci esterne che aprono come i cori nella tragedia greca agiscono sotto il duplice impulso della paura e del desiderio: si tratta di un erotismo condannato. Per gli amanti, questi sono nella vita i sentimenti che permettono il passaggio dallo stato di crisalide a quello di animale perfetto.

L'esperienza interiore dell'uomo è data nell'istante in cui, spezzando la crisalide, prende coscienza del suo straziarsi da sè stesso (Bataille, 1957, p.45). La resistenza opposta a partire dai discorsi esterni è per Mario spogliata d'ogni senso poiché egli desidera vivere ardentemente il gioco amoroso, l'esperienza intima e totale di sé stesso. Il ragazzo si dà completamente.

Questo dono permette a Delia di giocare con l'interesse del ragazzo: "Allora Mario si avvicinava alla finestra di Delia e lanciava un sassolino. Qualche volta lei usciva, qualche volta sentiva che rideva da dentro, un po' malvagiamente e senza dargli alcuna speranza". Si tratta del gioco, sempre quel gioco erotico che Delia pratica alla perfezione in modo da far pendere la bilancia sempre dalla sua parte. Trova in Mario la sua preda ideale, poiché lui adora questa Delia lontana e assente dal mondo, a tal punto entrambi si trovano immersi nell'esperienza erotica. Ma questa sete d'amore platonico - il sesso non è mai in questione - è forse la ricerca oscura della donna-passaggio verso la morte. È forse un tentativo di cancellare la differenza che ancora li separa. Tale distanza è imposta dalla ragazza fino a quando Mario non la chiede in sposa: "Prima di andarsene, le chiese di sposarlo per l'autunno. Delia non disse nulla [...] poi lo guardò vivamente, ergendosi all'improvviso. Era bella, le tremava un po' la bocca. Fece un gesto come per aprire una porticina nell'aria, un segno magico - Allora sei il mio fidanzato -, disse. Come mi sembri diverso, cambiato." La porta in questione è quella dell'erotismo, ormai dichiarata, manifesta, accettata. Il divieto è tolto, è il segnale di via libera per ucciderlo.

A partire da questo episodio tutto precipita, intrecciandosi perfettamente verso la stoccata finale. Per comprenderne il senso è utile osservare il personaggio di Delia-Circe dall'interno, a partire dalla sua vita pulsionale. Non è una coincidenza che gli animali comincino ad ammalarsi e a morire. Prima di concretizzare ogni assassinio, Delia uccide gli animali offerti dal suo pretendente. All'inizio si era trattato del piccolo coniglio offerto dal suo primo fidanzato, quello che si era gettato dal ponte. Poi vennero i pesci offerti dai genitori del secondo fidanzato, che era bruscamente stramazzato sulla soglia di casa. Ora è il turno del gatto che, come annuncia Delia, "ha inghiottito troppo pelo e morirà". In un simile contesto, Delia si rinchiude sempre di più nel suo mondo, ostinandosi a suonare il piano e soprattutto a spegnere tutte le luci in casa, facendo così scomparire i suoi genitori dalla scena. Reame dell'oscurità, la sua vita trascorre in mezzo alle tenebre, "metafora del versante intimo e tenebroso, satanico e inquietante che riveste il doppio inconscio dell'anima" (Durand, 1984, p.102-103). Concentrazione di simboli notturni, la sala da pranzo diventa il luogo della degustazione mortale: "Delia offrì un pasticcino a Mario, come se lo supplicasse. Prese con due dita un pasticcino; lei, con il respiro ansimante... lo incoraggiava a gesti, con gli occhi spalancati, il corpo appena oscillante nell'affanno." Espressione dell'angoscia dell'atto imminente, ricordiamo che tale angoscia è una delle forme assunte dall'erotismo, come abbiamo segnalato citando Pascal Quignard. Miscela di piacere e di sofferenza dove tutto straripa, la violenza introdotta cancella ogni proibizione, oltrepassa la trasgressione, è impossibile arginarla. Delia è in trance, riesce a comunicare con l'abisso della morte.

Mario, che cade poco a poco nell'abisso, sarà al pari di Ulisse salvato in-extremis. Per l'eroe mitologico, è la pianta offerta da Hermes, moly, che neutralizza i poteri della strega e impedisce la metamorfosi in animale; per Mario, è la luce della luna che illumina il piatto di alpacca **[6]** e il pasticcino: "vide la menta e il marzapane, mescolati alle zampe, alle ali, alla polvere del carapace di uno scarafaggio". Ogni cosa viene sconvolta, l'atto mancato e il conseguente sentimento di rottura superano qualsiasi previsione. Mario cerca di strangolare Delia, non perché mosso da un impulso assassino, "ma perché lei non piangesse, per proteggerla da quell'orrore che saliva dal suo petto, un borborigmo di pianto e gemito, con risa spezzate da contorcimenti". Troviamo qui un altro aspetto della notte negativa, della notte all'interno del Regime Diurno dell'Immagine, secondo l'archetipologia di Gilbert Durand **[7]**. Si tratta delle lacrime, le acque notturne, materia della disperazione: "L'acqua è il simbolo profondo, organico, della femmina che sa solo piangere le proprie pene, con gli occhi facilmente annegati nelle lacrime" (Bachelard, 1942, p.113). Sono loro ad aprire in tutta la sua ampiezza il ventaglio di tristezza che è la vita reale di Delia. Sono loro a scoprire la zona in cui si riuniscono il dolore e l'abisso, la breccia affascinante e maledetta, uccello nero che volteggia nel cuore, angoscia senza pietà. Mario, amante platonico fino all'ultimo, la vuole proteggere da sè stessa scatenando la violenza in risposta a un'altra violenza; è l'unico a capire il cuore chiuso di Delia, preludio al proibito, al fondo, all'essenza del mistero della vita. Questa vita che è eccesso, prodigalità e che, privata dei suoi limiti, mette fine da sola a ciò che ha creato (Bataille, 1957, p.96).

Il personaggio di Delia trova la sua filiazione con la morte e il carattere femminino che dominava il fenomeno delle Amazzoni. Esse - razza "degenerata" nemica degli uomini, e sempre ostili al matrimonio - furono da sempre guardiane dei sepolcri rupestri, da Creta fino all'Arabia (Bachofen, 1996, p.713-714). Una tale filiazione sarà assunta anche da Medea, nipote di Circe; da Ecate e da altre dee che mettono in evidenza la lotte senza quartiere delle tenebre contro la luce. La morte e il principio femminino si propagano attraverso un lignaggio di streghe, tutte unite da un legame di parentela che rivela le strutture originali. L'erotismo che qui si manifesta attraverso la distruzione è l'energia che cerca di distruggere la vita, la sessualità e l'amore; è una sorta di fascinazione che sviluppa una pulsione mortale come se, nella morte, si trovasse il modo di appropriarsi della discontinuità che ci separa dall' "altro". Questo altro che, per Delia, è l'uomo, ma anche l'animale, relazioni predestinate a morire per sua mano: "Alle spalle di Delia, dalla cucina dove aveva trovato il gatto con due schegge di legno infilzate negli occhi, che si trascinava ancora per morire dentro la casa [...]".

Delia distrugge ogni cosa, colui che l'ama o che viene avvinto dal suo fascino; anche l'animale viene sacrificato, essendo spazzata via definitivamente ogni barriera di divieto. Nella sua trasgressione, Delia si avvicina all'animale, poiché "nell'animale vive ciò che sfugge al divieto, ciò che rimane aperto alla violenza, all'eccesso, che comanda il mondo della morte e della riproduzione." (Bachofen, 1996, p.93) Nel gatto si materializza la mutilazione di cui Mario ha appena sofferto, quella dell'accecamento. Attraverso la morte dell'animale, la ragazza suggella il suo illimitato ascendente sugli animali, il suo potere di vita e di morte, come se non esistessero regole di nessun tipo nei loro confronti. Questo completamente "altro", tanto animale quanto umano, risveglia in lei un'eccitazione enigmatica, un desiderio di colmare il vuoto della discontinuità, il bisogno di possedere il suo mistero. Si tratta per l'appunto dell'erotismo e della distruzione che ricolma i suoi sensi, che dirige la sua vita. Ma come abbiamo detto all'inizio, Cortázar spezza il mito solo in apparenza; numerosi autori hanno messo in scena questo erotismo-angoscia. Euripide nel suo Cresifonte ci presenta una Merope in quanto persona funerea, essenzialmente triste, che deplora la nascita dei suoi figli e gode della loro morte (Bachofen, 1996, p.713). In greco la parola "triste" e "deplorare" derivano da "terra": perciò Bachofen nella sua conclusione dice che la speranza suprema riposta dalla fede dei Misteri nella morte e nel lutto è quella della consolazione materna (Bachofen, 1996, p.927). Ci chiediamo allora se questa forma di erotismo, sottile e condotta alla somma angoscia destinata a vivere la tristezza fino all'estremo non sia un forma femminina. Quanto meno, essa si presenta femminina nel racconto.

**L'amore sublime**

Questo stesso autore ci presenta un'altra forma di desiderio in "Orientamento dei Gatti" **[8]**, nel quale, come già il titolo sottolinea, l'erotismo è legato al mistero del principio femminino che converge nel mistero dell'animalità dal quale il personaggio-uomo si sente escluso: "Quando Alana e Osiris mi guardano non posso lamentare la minima finzione, la minima doppiezza". Le due schegge colpiscono direttamente gli occhi del protagonista, e nessuno dei due si spoglia o nasconde altra intenzione che non sia un semplice sguardo, offrendosi come si offre Madre Natura, senza riserve. Lo sguardo puro e senza ambiguità viene letto come immagine ontologica immanente, sinonimo di ingenuità, di immediatezza originale, immemore (Durand, 1984, p.226). I tre elementi, la femmina, l'animale e la Notte, presi nell'eufemismo, trovano un altro contenuto semantico. È quello presentato dal tono del racconto, che mira a una profondità diversa, avendo l'intenzione di raggiungere il centro della femminilità, dell'archetipo della Femmina all'interno di un Regime Notturno **[9]**, legato a reminiscenze di ricchezza insondabile: "Anche fra loro si guardano così... donna e gatto conoscendosi su piani che mi sfuggono, che le mie carezze non riescono a raggiungere". Così l'uomo, anche mettendo in campo tutta la sua tenerezza, tutto il suo affetto, non può pervenire a questo luogo sconosciuto, palpitante ed eterno. "Lo spirito degli abissi interiori è imperituro; si chiama Femmina misteriosa..." **[10]**, dove femmina e animale si riconoscono, in una vertigine di luce, con segni di fraternità. Questa congiunzione di elementi implica uno schema di discesa marcato da sogni di ritorno verso gli abissi animali, circondato da simboli di intimità. Quest'uomo, privo di nome nel racconto, come se l'autore avesse voluto spogliarlo di ogni identità, sa già che questi abissi sono per sempre vietati: "Da tempo ho rinunciato a ogni dominio su Osiris, siamo buoni amici da una distanza invalicabile; però Alana è mia moglie e la distanza fra noi è diversa... qualcosa che si insinua nella mia felicità quando Alana mi guarda, quando mi guarda dritto esattamente come Osiris...".

La parola che domina il racconto, la parola-maestra, è distanza, accettata nei confronti dell'animale ma combattuta nel caso di Alana. Il principio maschile tende a risolvere questa differenza con l'animale mediante il principio di dominazione, ma essendo un uomo docile, egli comprende anche l'impossibilità di una relazione simile. Con la femmina, il problema è un altro. Il protagonista, senza nome, considera queste schegge negli occhi, questo dono totale, al pari di un ostacolo alla sua felicità. "Ci sforziamo di accedere alla prospettiva della continuità, che presuppone il superamento del limite, senza uscire dai limiti di questa vita discontinua." (Bataille, 1957, p.156) Complessità dell'amore che a ogni costo vuole superare i limiti, desiderando rispettarli allo stesso tempo: "è strano, anche se ho rinunciato ad entrare pienamente nel mondo di Osiris, il mio amore per Alana non accetta la pacifica evidenza della cosa conclusa, la coppia per sempre, la vita senza segreti. Dietro quegli occhi azzurri c'è dell'altro. [...] A modo mio mi ostino a comprendere, a scoprire; la osservo, ma senza spiarla; la seguo, ma senza sospetti; amo una meravigliosa statua mutila, un testo incompiuto, un frammento di cielo inscritto nella finestra della vita." Contraddizione dell'uomo-amante che non vuole avere nulla a che fare con una vita "senza segreti" e che tuttavia si sforza di discendere con lei, verso di lei, fino al fondo estremo, e di scoprire così il segreto, l'inaccessibile. La sensualità è segnata da questa linea estremamente sottile che consiste nel restare a lungo davanti all'oggetto del desiderio, desiderando andare fino alla fine, senza però fare il passo necessario. "Sappiamo che il possesso di questo oggetto che ci brucia è impossibile. Delle due, l'una: o il desiderio ci consumerà, oppure l'oggetto di desiderio cesserà di bruciarci." (Bataille, 1957, p.157) Se il possesso completo e totale di Alana-Femmina significa la morte del desiderio, la fine dell'amore, l'uomo cercherà dolcemente, dall'esterno, di entrare senza entrare, in modo da mantenere vivo e alimentare l'erotismo: "al fondo delle parole, dei gemiti e dei silenzi alita un altro regno, respira un'altra Alana. Non gliel'ho mai detto, la amo troppo per incrinare questa distesa di felicità sulla quale sono già scivolati già tanti giorni, tanti anni." Penetrare il segreto, spezzarlo, obiettivo che nutre la vita amorosa, ma sempre non detto, esprimere attraverso delle parole un tale desiderio di possesso, avrebbe spezzato qualcosa. I Misteri sono nel Mondo, ma sono lì per essere penetrati, per essere mutati in linguaggio,

affinché l'essere umano possa andare esso stesso verso il completamente "altro" ma sempre all'interno del suo spazio intimo e tiepido, senza oltrepassare la linea di separazione. La ricerca dell'altro diventa una discesa verso se stesso che trasformerà la violenza del possesso in una lenta degustazione dell'intimità penetrata, immaginata, proiettata. Ogni cosa si gioca dal punto di vista del sentimento e non della conoscenza; il personaggio a poco a poco specificherà gli ostacoli incontrati ad ogni tentativo di comprensione-possesso.

Cercherà nell'arte, prima nella musica e poi nella pittura, cioè attraverso la sublimazione del Bello, come se fosse là il punto di passaggio per arrivare alla "Femmina Misteriosa": "Con Osiris che si poteva fare? Dargli il suo latte, lasciarlo nel suo gomitolo nero beato e ronfante; ma Alana potevo portarla in una galleria d'arte come ho fatto ieri [...]. Mai si sarebbe resa conto che il suo lento e riflessivo passare da quadro a quadro cambiava al punto da costringermi a chiudere gli occhi e lottare per non stringerla fra le braccia e portarmela al delirio, a una corsa folle in mezzo alla strada [...]". Il ratto del godimento estetico di Alana non fa che aumentare la sensualità del mistero e l'uomo ripone la propria speranza nell'arte come sorgente di conoscenza dell' "altro", come viaggio verso l'Alana segreta, senza pensare che al contrario "l'eterno femminino" **[11]** è normalmente in osmosi continua con il flusso vitale suscitato dalla contemplazione estetica: "la vedevo darsi a ogni pittura, i miei occhi moltiplicavano in un triangolo fulmineo che si tendeva da lei al quadro e dal quadro a me per tornare a lei e percepire il cambiamento, l'aureola diversa che l'avvolgeva un attimo per cedere poi ad un'aura nuova, a una tonalità che la esponeva alla vera, all'ultima nudità. Impossibile prevedere fino a quando si sarebbe ripetuta quell'osmosi [...]." Due pitture, due opere d'arte si manifestano agli occhi e alla sensibilità dell'uomo innamorato, con un effetto di massa e di movimento (Wölfflin 1988, p.76). L'accumulazione delle immagini, quelle del quadro e quelle di Alana che guarda il quadro, premono verso l'alto. L'intenzione non è né di cercare la perfezione dell'insieme, né di pervenire alla bellezza della composizione, bensì di vivere un'esperienza, di farsi trasportare nell'evento, di accompagnare Alana e l'opera con il movimento del corpo. "Inoltre l'azione non è limitata a elementi di forza isolati, ma si comunica all'intera massa, tutto il corpo viene trascinato in uno slancio di movimento." (Wölfflin 1988, p.76) Il triangolo è formato da tre corpi in ascesa, quello della donna, l'opera d'arte e il suo stesso corpo coinvolti in un'ascesa folgorante, vocazione per le altezze, asse verticale che li condurrà verso la cima: "quante nuove Alane mi avrebbero condotto infine alla sintesi da cui saremmo usciti entrambi appagati [...] io sapendo che la mia lunga ricerca era arrivata in porto e che il mio amore avrebbe abbracciato il visibile e l'invisibile [...]." è proprio questa la causa, e l'effetto ricercato: unire visibile e invisibile, due livelli di vita, due livelli di percezione che, per essere messi a contatto, esigono una costellazione femminile, sublime: "è proprio il femminino che favorisce, alla fine, l'emozione estetica, suscitata dal mondo, un fremere simile rispetto nei suoi riguardi; è ancora il femminino a indurre un pensiero carezzevole, che sappia dire le cose come sono e non come dovrebbero essere." (Maffesoli, 2000, p.208-209) E' nel tentativo di eludere il mistero del principio femminino che egli trova ancora più femminino e più mistero, poiché il godimento estetico si congiunge al preludio di un godimento sessuale, altra riunione incomprensibile, fatta esclusivamente per essere vissuta ma non per essere pensata né tanto meno analizzata. Se da una parte esiste senz'altro un'ascesa in quanto proiezione verso l'altro, in quanto sublimazione estetica, nel profondo dell'uomo si profila anche un movimento contrario, uno scivolamento verso zone fangose, verso un terreno scivoloso e vischioso dove ogni cosa si trova riunita, liquido che lubrifica la cavità sessuale. Il principio femminino finisce per risucchiare al suo interno anche il semplice osservatore, provocando una vibrazione erotica che lo penetra e lo consuma, come una dolce Melusine.

L'oggetto del desiderio diventa infine tutt'uno con l'uomo. Lo oltrepassa e lo trasforma in fuoco. La pittura diventa specchio della luce, riflesso dell'amore. E l'amore è quello analizzato da Plotino, quello dell'Afrodite terrestre, l'anima del mondo (Plotin, 1991). Ispira le unioni e le affezioni del mondo "basso", offrendo nello stesso tempo il mezzo per elevarsi al mondo del sublime. A questo amore si oppone quello dell'Afrodite celeste, cioè il puro spirito che tende all'intelliggibile (Plotin, 1991). Plotino ci dice che quaggiù si trova dell'intuizione estetica "quanto l'oggetto sprigiona in noi un sé più profondo e ci trasporta in un altro universo: l'anima si ricorda di se stessa e dei propri beni." (Plotin, 1991, p.193) E le nozze dell'amore e dell'estetica, unione trascendente, giungono al loro climax quando "ogni pittura travolgeva Alana spogliandola del colore precedente, strappandole le modulazioni della libertà, del volo, dei grandi spazi, affermando il suo rifiuto della notte e del nulla, la sua ansia di sole, il suo impulso quasi terribile di fenice." E l'amante curioso si eleva nella gioia della contemplazione del godimento della sua donna, si eleva in volo solare, spinto dal fuoco sessuale ora mutato in fuoco spirituale, come l'uccello di fuoco... "perché tutto ciò ero anch'io, era il mio progetto Alana, la mia vita Alana, lo avevo desiderato e represso per un presente di città e parsimonia, adesso finalmente Alana, finalmente Alana e io da adesso, da questo preciso istante." La pittura, i quadri, riflesso della luce e del fuoco, hanno moltiplicato il calore affinché, accompagnando Alana, osservandola, amandola, egli salga con lei su di un carro di fuoco, alla ricerca delle ali dell'uccello, uniti finalmente nel "progetto Alana". Come su di un caduceo, due serpenti si drizzano strettamente uniti per il sesso fino allo spirito, per trascendere a partire verso un altro universo. L'amore per Alana è giunto così alla massima unione e alla sublimazione dell'erotismo "avrei voluto tenerla nuda tra le mie braccia, amarla in modo tale che tutto fosse chiaro, tutto fosse detto per sempre tra noi [...]". Un asse vertiginoso sale e scende toccando il fondo estremo, sfiorando le cime, esplosione dei limiti, espansione corporea. Il momento e il movimento sono tanto intensi quanto fragili. La rottura dell'estasi arriva e l'uomo sarà gettato verso l'esterno, la barriera sarà innalzata una volta di più.

Quando infine sentiva che tutto "poteva essere detto", che il segreto stava per essere svelato, che il mistero-Alana stava per essere risolto, penetrato, posseduto, Alana gli sfugge. Tra le dita, come un liquido vischioso che non sopporta nessun contenitore, il principio femminino se ne va verso altre regioni, regioni proibite, dove la donna ritrova il suo compagno di sempre, con il quale condivide una dimensione impenetrabile. Alana si avvicina al quadro "che altri visitatori mi avevano nascosto, restare lungamente immobile contemplando la pittura di una finestra e di un gatto [...]. Vidi che il gatto era identico a Osiris e che guardava in lontananza qualcosa che il muro della finestra non ci lasciava vedere." Poiché l'animale e la donna guardano nella medesima direzione, astratti, compagni dell'invisibile, lasciando fuori dal quadro, fuori dal mondo, gli altri esseri che improvvisamente si rivelano estranei al mondo della comunione femminile, alla complicità degli sguardi uniti in un solo asse, al di là del reale. Quiete dei due esseri riuniti, nei quali l'atteggiamento corporeo traduce la magia dell'istante, universale e assoluto: "Immobile nella sua contemplazione, sembrava meno immobile che l'immobilità di Alana. In qualche modo sentii che il triangolo si era rotto, quando Alana girò la testa verso di me il triangolo non esisteva più, lei era andata al quadro ma non aveva fatto ritorno, continuava a stare dalla parte del gatto guardando oltre la finestra dove nessuno poteva vedere quello che loro vedevano, ciò che soltanto Alana e Osiris vedevano ogni volta che puntavano gli occhi verso di me." La magia viene spezzata dall'uomo, la figura che lo univa alla donna scompare; Alana trova Osiris, Osiris si unisce ad Alana ed entrambi partono per un viaggio senza fine, del quale solo loro conoscono il punto d'arrivo o di naufragio, il godimento e la complicità, la fraternità e l'amore. Il vero Osiride e quello del quadro sono lo stesso. Alana sente il loro grido. Sono solamente loro tre in grado di parlare questo linguaggio di mormorii occulti, in un triangolo formato dal gatto, dalla donna, dal quadro. L'arte ci conduce nuovamente verso la memoria dell'eterno, la "voce della coscienza soprannaturale che dimora in noi sul fondo inalienabile e perpetuo" **[12]**. Esseri e Vita si ricongiungono nel legame primordiale in cui siamo nell'Universo intero. Là dove Alana ha abbandonato l'uomo e scopre l'animale, là dove entrambi si riuniscono in un'esperienza di trasparenza, quello stesso luogo per l'uomo è l'oscurità.

**Conclusione**

Perché questo desiderio di possesso si infrange contro un limite insuperabile?
Il mistero del desiderio tocca ogni frontiera - quella della femminilità così come quella dell'animalità. L'erotismo, ovvero il filo che ci lega l'uno all'altro e che speriamo ci permetta di ritrovare quella continuità tanto ardentemente desiderata dalla nostra anima; tuttavia, anche l'erotismo si risolve nella discontinuità dell'essere, rottura iniziale e ripetuta a ogni istante. Julio Cortázar ci conduce in un viaggio verticale, inizialmente verso il basso, scendendo insieme a Delia per trovare e cercare di comprendere, senza giudicarle, le sue pulsioni d'amore mortale che vanno dal sacrificio al discontinuo, dal discontinuo alla sua stessa distruzione, dalla distruzione all'impossibile. Attraverso la chiusura nella quale vivono i due personaggi, si verifica un'alterazione sensibile dello spazio-tempo che giunge persino a ridursi alla strettezza dell'abisso, all'instante della caduta. Poiché è appunto di ciò che si tratta, di caduta, di discontinuità di zone invalicabili che, a ben vedere, è vissuta sotto forma di una serie di rotture brutali che l'animo umano ha enormi difficoltà a comprendere. Il comportamento del personaggio segmenta poco a poco il racconto come se procedesse con feroci colpi d'ascia, come se ogni tentativo di possesso dovesse immancabilmente trascinarci su un terreno vuoto, là dove si perde la nozione di identità-alterità, precipitandoci in un faccia a faccia con la morte. La novella Circe viene bruciata dall'oggetto di desiderio. Ma il viaggio continua, come del resto ogni caduta è seguita da un'ascesa - come ricorda Bachelard. Cortázar ci mostra il cammino del sublime, l'ascensione del desiderio, dell'immagine, del godimento che s'innalza sul piano estetico fino all'incontro con l'Assoluto.

In "Orientation des chats" il cammino prosegue verso l'accettazione di una barriera invalicabile, inizialmente nei confronti dell'animale, poi nel cammino dell'amore verso l'amore sublime, dal sublime al momentaneo, dal momentaneo al discontinuo e da quest'ultimo alla discesa. Ci riferiamo qui alla discesa e non alla caduta, dal momento che il comportamento dell'uomo innamorato è quello del rispetto, dell'accettazione del mistero insondabile del principio femminino, della separazione esistente tra l'altro e me. Questa differenza viene accettata senza drammi, come se una saggezza derivata da tempi anteriori all'essere si fosse congiunta all'anima.

La creazione letteraria ci appare dunque come un modo di esorcizzare le nostre angosce, di mettere in scena questo erotismo, pulsione di vita e d morte. Erotismo veicolato da miti, immaginari e sogni, dalla penna che, come dice bene l'autore **[13]**, a volte salva dal peggio, a volte è una corda per appendersi. Così la verticalità che l'autore ci mostra ci conduce, attraverso due figure del desiderio amoroso, al nero più tenebroso della nostra anima per scoprire il nostro doppio oscuro e, di lì, salire come una fiamma verso i confini dell'immagine e dell'Assoluto, in una ricerca che passa dal sublime per raggiungere presto l'esperienza mistica, l'altezza totale e completa, anche se momentanea, seguita da una discesa dolce, provocata dal rispetto per "l'altro".

**NOTE**

**1]** Scrittore argentino (1914, Bruxelles - 1984, Parigi), visse a Parigi a partire dal 1951, anno in cui abbandonò l'Argentina per disaccordi con il peronismo. Tra le sue opere ricordiamo: Los Reyes, Bestiario, Queremos tanto a Glenda, Octaedro, Los Premios, Rayuela, 62/Modelo para Armar, El Libro de Manuel.
**2]** Raccolto nel volume Bestiario, Torino, Einaudi, p.59-76 (ed. or. Bestiario, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, Planeta, p.91-115).
**3]** In Julio Cortázar. Tanto amore per Glenda, Guanda, Parma, 2000, p.9-12 (ed. or. Queremos tanto a Glenda, Barcelona, Ediciones B. Libro Amigo, Narrativa Barcelona, 1984, p.7-12).
**4]** En "Les Suppliantes", "Perses" y "Sept contre Thèbes". Jacqueline de Romilly, La Tragédie Grecqu, Paris, Presses Universitaires de France, Quadrige, 1970, p.28.
**5]** Ibidem.
**6]** Metallo ottenuto dalla combinazione tra l'argento e lo stagno.
**7]** Regime dell'antitesi, doppia polarizzazione delle immagini attorno all'opposizione luce-tenebre. La notte e i suoi valori assumono una valorizzazione negativa. Durand G., Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Op. Cit., p.69.
**8]** Julio Cortázar, Tanto amore per Glenda, Parma, Guanda, 2000, p.9-12.
**9]** Questo Regime è caratterizzato da una captazione di forze vitali del divenire, da una trasmutazione delle figure di Crono, dall'inclusione di figure che costantemente rassicurano, dall'arrivo di cicli che nel bel mezzo del divenire stesso assumeranno la foggia dell'eternità. Durand G., Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Op. Cit., p.219.
**10]** Tao-Te-King. VI. Cité par Gilbert Durand. Ibidem. p. 225.
**11]** L'espressione è di Goethe.
**12]** Roupnel citato da Gaston Bachelard, L'Intuition de l'Instant, Paris, Denoël, 1985, p.98.
**13]** Ernesto Gonzalez Bermelo, Conversaciones con Cortázar, Barcelona, 1978, p.190, citato da R. Bozzetto in "Circé": "Cortazar devant le mythe" in Julio Cortázar, la troisième rive du fleuve, Drailles, n.9, p.128-129.

**BIBLIOGRAFIA**

Bachelard G., L'Eau et les Rêves, Paris, Ed. José Corti, 1942, p.262.
Bachelard G., L'Intuition de l'Instant. Denoël. Paris. 1985. p.149.
Bachofen J.J., Le Droit Maternel: recherche sur la gynécrocatie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996, p.1373.
Bataille G., L'Erotisme, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p.306.
Bozzetto R., "Cortázar Devant le Mythe" in Julio Cortázar, la Troisième Rive du Fleuve, Nîmes, Drailes n.9, 1988, p.191.
Cortazar J., Bestiario, Buenos Aires, Ed. Sudamericana Planeta, 1986, p.185.
Cortazar J., Queremos Tanto a Glenda, Barcelona, Ediciones B., 1984, p.160.
De Gravelaine J., La Déesse Sauvage. Les divinités féminines: mères et prostituées, magiciennes et initiatrices,St- Jean- de- Braye, Ed. Dangles, 1993, p.287.
De Romilly J., La Tragédie Grecque, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1992, p.190.
Durand G., Les Structures Anthroplogiques de l'Imaginaire, Paris, Dunod, 1984, p.522.
Grimal P., Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.574.
Jabes E., Le Livre des Ressemblances, Paris, Gallimard, 1991, p.394.
Pinkola Estes C., Femmes Qui Courent Avec les Loups: histoire et mythes de l'archétype de la femme sauvage, Paris, Grasset et Fasquelle, 1996, p.763.
Quignard P., Le Sexe et l'Effroi, Paris, Folio Gallimard, 1994, p.356.
Maffesoli M., L'Instant Eternel: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes, Paris, Denoël, 2000, p.249.
Plotin, Première Ennéade, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1997, p.205.
Plotin, Du Beau. Ennéades I,6 et V,8, Paris, Presses Pocket (Agora Classiques), 1991, p.191.
Simmel G., Philosophie de l'Amour, Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque), 1988, p.265.
Wolfflin H., Renaissance et Baroque, Paris, Gérard Monfort, 1988, p.164.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia






info@analisiqualitativa.com | +39 334 224 4018






Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales















**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# FIGURES DU DÉSIR: L'AMOUR ENTRE DESTRUCTION ET SUBLIME, DEUX NOUVELLES DE JULIO CORTÀZAR

## Mabel Franzone

mabel.franzone@wanadoo.fr
**Enseignante; Doctorante en Lettres; Membre du CEAQ et du CRICCAL (Paris III), France.**

L'érotisme émane de toute oeuvre de création comme de la vie entière. Telle une couche, une couche géologique archaïque, protohumaine, complètement animale, il envahit le continent du langage humain acquis et la vie psychique volontaire (Quignard, 1994, p.12) sous les formes de l'angoisse et du rire. La société et le langage n'ont pas cessé de se défendre contre ces deux formes de débordement qui menacent l'ordre établi. Mais ce volcan s'exprime à sa guise dans la création littéraire, comme d'ailleurs dans les autres arts. L'imaginaire humain permet l'explosion de cette énergie qui nous travaille en nous livrant mille formes du désir de l'autre, mille formes de la quête de continuité en l'autre.

Les êtres qui se reproduisent sont différents les uns des autres, séparés par un abîme incommensurable qui nous montre une fascinante discontinuité. Pourtant, nous gardons en nous la nostalgie de la continuité perdue. L'activité sexuelle de reproduction et la manifestation humaine de l'érotisme nous portent à trouver cette continuité que nous cherchons toujours de manière inconsciente tout comme nous cherchons l'Age d'Or. C'est peut-être parce que notre vie a commencé par une scène d'où nous étions absents. A l'homme, être d'images, il manque l'image essentielle, celle de son origine: "L'homme est un regard désirant qui cherche une autre image derrière tout ce qu'il voit." (Quignard, 1994, p.10) L'érotisme et la reproduction ont non seulement un fondement biologique, mais aussi un fondement imaginaire. Lorsque les cellules reproductrices se rencontrent, elles meurent, et de cette mort une continuité s'établit pour constituer un nouvel être. L'érotisme se trouve chargé de pulsions de vie et de mort et c'est ainsi qu'il s'exprime dans les oeuvres de l'homme: quête des limites, des confins de l'être. Le rêve restaure et fluidifie ces confins, tandis que le langage les organise et les montre (Quignard, 1994, p.12) tout en les recouvrant de ténèbres.

Julio Cortázar [1] nous montre deux formes du désir amoureux dans ses nouvelles "Circé" [2] et "Orientation des Chats" [3], formes qui vont jusqu'au désir de possession totale de l'autre et dont le dénouement prendra un tour différent. Lorsque nous en faisons l'analyse conjointe, l'image qui surgit en nous est celle du fil d'un équilibriste qui serait tendu à la verticale et nous conduirait de la destruction à l'état de sublime, du désir

d'absorber et d'éliminer physiquement pour posséder à l'ascension de l'amour comme une flèche de feu purificatrice débouchant sur le respect du mystère de l'autre. Entre le "moi" et le "toi" se produisent aux yeux de la conscience humaine les premières dissensions et les premières unifications (Simmel, 1988, p.147). Une tension qui navigue entre l'égoïsme et l'altruisme et qui revêtira diverses modulations et formes de désir de l'autre.




Le conte "Circé" de par son nom nous place face à un archétype de destruction. Mais si nous cherchons au-delà de la première image, nous voyons qu'il s'agit bien d'une mise en scène de la Magna Mater. Elle est "force, connaissance et transgression" (De Graveleine, 1993, p.51). Souvenons-nous du mythe grec: Ulysse envoie la moitié de son équipage en reconnaissance, sur l'île d'Eole. La troupe pénètre dans un bois et découvre un palais brillant de mille feux. Les expéditionnaires entrent et sont reçus par la maîtresse des lieux, Circé, qui leur offre un grand banquet. Mais à peine ont-ils commencé à se restaurer qu'elle les effleure avec une baguette, les transformant en animaux: cochons, lions, chiens, chacun suivant les tendances profondes de son caractère et de sa nature. Puis elle les pousse vers une étable remplie de ces mêmes animaux (Grimal, 1951, p.94). Sorcière et artisane de transformations, Circé appartient à ce type de déesses qui rejettent le mariage pour suivre un autre chemin: "celui qui conduit à apprendre les secrets de la vie, l'envers du décor, l'autre face du visible" (De Graveleine, 1993, p.51). Une telle décision fera des bois sacrés élus par la Dea Mater des lieux interdits. Dans ces régions obscures connues d'elle seule, elle pratiquera la science des herbes magiques et des transformations. Avec elle, la sexualité est toujours présente car la Déesse incarne aussi la femme des fontaines, la "femme-fontaine" dont les apparitions induisent une manifestation de plaisir spectaculaire et "ruisselante" (De Graveleine, 1993, p.46). De plus, en tant que divinité féminine, tout animal est son allié, son serviteur, son protégé.




Lorsque Cortázar recrée le mythe, la sorcière ne répond qu'à un instinct assassin, le mythe originel étant brisé, en apparence, par l'intrusion d'une pulsion mortelle dirigeant les énergies du personnage vers la destruction des hommes et des animaux, empêchant la métamorphose d'être un passage pour arriver au centre de soi-même. Cette Circé n'a qu'une finalité: tuer. L'autre, celle du mythe, change les hommes en animaux, instrument d'un retour à la vie sauvage, étape de l'initiation vers la connaissance véritable. Mais tous les mythes se référant à la Mère incluent la notion de mort. Les Mystères d'Eleusis, ceux de Dionysos, Attis ou Adonis portent en eux sang et sacrifice, mort et résurrection: "La sagesse du féminin est là, quelque part dans cette acceptation de la mort." (De Graveleine, 1993, p.47) Mais comme partie de la vie. C'est là que se situe l'originalité de Cortázar, en ne faisant agir son personnage que sous la pulsion de mort, cette autre face du visible.

Delia Mañara, la Circé renouvelée, vit entre deux mondes, telle une morte-vivante, un être de frontières, tel un ange de la mort dont l'objectif aurait un sens unique: tuer pour pleurer la mort et chercher de nouveaux êtres de sacrifice pour continuer à pleurer sa souffrance. Déjà son apparence physique un peu étrange d'un être immatériel exprime le magnétisme qu'elle exerce: "elle était blonde et fine, très lente dans ses gestes et portait le plus souvent des jupes claires et floues qui virevoltaient autour d'elle". Image éthérée et féminine plus proche d'une apparition dorée de fée que de celle d'une femme réelle. La description introduit quelque chose d'inquiétant comme si nous abordions une région incompréhensible, sensation grandissante au fur et à mesure que le personnage nous est détaillé: "un chat suivait toujours Delia, tous les animaux lui étaient aussitôt soumis, on n'aurait pu dire s'il s'agissait de tendresse ou de pouvoir de domination, ils l'escortaient sans qu'elle eut à les regarder. Mario remarqua un jour qu'un chien que Delia s'apprêtait à caresser faisait un écart. Elle l'appela et le chien vint docilement, peut-être content, tout prêt de sa main." L'auteur pose des jalons pour nous avertir du danger. L'étrange personnage avait d'autres troublantes activités.



Enfermée, elle préparait des élixirs, des liqueurs et des bonbons. Elle passait ses journées à expérimenter de nouvelles formules, mélangeant les ingrédients, gardant les bonbons dans de vieilles boîtes tapissées de soie verte. C'est dans l'alchimie de ces breuvages et autres douceurs que réside son pouvoir. Delia existe seule, seule avec sa proie. Sa capacité à annuler le contexte social et familial nous renseigne sur la vie du personnage, dans un autre temps, un autre espace. L'amoureux-protagoniste est Mario. Mais avant lui, il y eut deux morts: celui qui se "suicida en se jetant du haut d'un pont et celui qui mourut de manière subite et mystérieuse en franchissant le seuil de la maison de Delia." Tant les voisins que les deux familles - la sienne et celle de Mario - tenaient la jeune fille pour responsable et tentaient d'en avertir le jeune homme. Plusieurs voix s'élèvent pour dénoncer la transgression mais, refusant de les écouter, Mario finit par s'enfermer dans le même monde que celui de Delia. Examinons ces voix, dont la première est celle du voisinage qui exprime la censure sociale.

Si Delia est sourde, Mario est aveugle. Deux mondes complètement séparés se profilent, d'un côté la ferme opposition de l'entourage, de l'autre, celui de Delia et de son amoureux. La jeune fille dirige le jeu-destin, mettant en oeuvre un balancement entre l'interdit et la transgression. Elle sait que ce qu'elle fait va à l'encontre d'une certaine loi, mais n'en continue pas moins, enfermée dans une expérience intérieure de plaisir. C'est pourquoi les allusions l'accusant de l'assassinat de ses deux fiancés ne l'atteignaient pas, bien qu'elle fût consciente qu'un tel passé amoureux lui valait de nouveaux succès. Mario ne connaissait pas ses deux prédécesseurs mais les rumeurs étaient malignes et insistantes si bien que, lorsqu'il se mit à fréquenter

la jeune fille, il commença à recevoir des lettres anonymes mettant en doute l'innocence de celle-ci. "Le pire vint un samedi midi dans une enveloppe bleue lorsque Mario trouva la photo d'Héctor parue dans Ultima Hora et les lignes suivantes soulignées en bleu: "Seul un profond désespoir put le conduire au suicide, d'après les déclarations de ses proches ..." Il brûla l'enveloppe et se mit à dresser la liste des suspects, se promettant de s'en ouvrir à Delia pour la sauver de cette bave gluante, de ce dégeulis intolérable des rumeurs." Le doute tissé autour de ces morts mettait en colère Mario désireux de la protéger comme le chevalier protège sa dame. Cinq jours plus tard arriva la deuxième lettre: "Moi, à votre place, je ferais attention au seuil de la porte." Désormais Mario soupçonnait sa propre famille. Il s'enfermait dans cette attitude dictée par ses sentiments sans croire ni ce qu'il voyait ni ce qu'il entendait, devenant chaque jour plus imperméable, comme Delia. Mais "il n'est pas sain de neutraliser cette colère collective, qu'exprime une blessure sociale, afin de ne plus la ressentir et de ne pas exercer en conséquence de pression en faveur du changement et de l'évolution." (Pinkola Estés, 1996, pp.502-503)



La blessure sociale est celle provoquée par la transgression brutale des normes de vie, mais les deux personnages neutralisent ces voix. Le voisinage savait exactement ce qui se passait, mais comme disait le père Mañara: "Tu ne connais pas Delia. Les lettres anonymes ne la touchent pas... je veux dire qu'ils ne lui font ni chaud ni froid. Elle est plus dure que tu ne crois." Les voisins essaient de réveiller la conscience de Mario, incarnant la colère collective, accusant l'auteur des crimes comme le font les choeurs dans la tragédie grecque. Dans nombre de ces tragédies apparaît un contraste entre un homme "maître de lui et un choeur formé des femmes épouvantées." [4] L'homme c'est Mario, le choeur, le voisinage. "Le choeur doit être tout à la fois intéressé plus que quiconque à l'issue des événements et pourtant incapable d'y jouer lui-même aucun rôle." [5] Le "choeur" qui dénonce Delia n'a pas de voix, au sens littéral du mot; choeur plus moderne, il utilisera la parole écrite pour se manifester: coupures de journaux, photos, messages d'alerte. Mais l'homme se refusera à écouter quoi que ce soit, aveugle et sourd aux avertissements, sûr de lui et de la raison de ses raisons. Au contraire, plus le voisinage haussait la voix, plus Mario s'intéressait à Delia, plus il se coupait de l'extérieur. Les autres voix qui se manifestent, pas mieux écoutées, sont celles des parents, tant ceux de Delia que ceux de la propre famille du jeune homme.



Les proches de Delia assumaient une attitude transgressive dans un langage voilé: gestes, insinuations, visages désespérés, phrases incohérentes. Signes qui marquaient un mécontentement sans toutefois l'énoncer, comme s'ils élevaient une interdiction en maintenant une opposition intérieure. Un jour Mario apporta des bonbons à Délia. Papa Mañara lui dit "-Tu n'aurais pas dû acheter ça, mais vas-y, elle est dans le salon - ils le regardèrent sortir et échangèrent un regard... et la dame poussa un soupir en détournant les yeux. Soudain ils avaient l'air malheureux tous les deux, perdus." Cette tristesse est l'expression de la transgression commise, mais complice de l'assassinat. En s'abstenant d'être clairs dans leur discours, la révélation des faits n'a pas lieu, même si les parents n'approuvent pas l'attitude de leur fille: "Lui qui avait pensé que les Mañara allaient se réjouir quand il se mit à apporter des extraits à Delia; au lieu de cela ils avaient pris un air hostile et fermé, et s'étaient tus, sans commentaire ..." En eux tout était silence, échanges de regards, bruissement de pages de journaux, comme pour alerter d'une manière ou d'une autre. Le langage s'avère insuffisant. Mais ce n'est pas seulement l'attitude d'un personnage d'un conte de Cortázar. Pour Georges Bataille, la complexité de ces attitudes est inhérente à la création de la loi et à sa violation. L'auteur nous dit que le commandement "Tu ne tueras pas" suivi de la bénédiction des Forces Armées et d'un "Te Deum" soulignent la névrose absolue des sociétés (Bataille, 1957, p.71) qui, d'un côté instaurent une prohibition, de l'autre la neutralisent. Comme s'il y avait deux espèces d' "ordre", et que les deux fussent contraires. Ainsi en cherchant à atteindre l'un, l'autre surgit comme une idée de désordre. L'ordre exprimé par les différentes "voix" n'est pas celui de Delia ni même de Mario. "D'une manière générale la réalité est ordonnée dans l'exacte mesure où elle satisfait notre pensée. L'ordre est donc un certain accord entre le sujet et l'objet. C'est l'esprit se retrouvant dans les choses." (Bataille, 1957, p.71) Et pour le moment les deux esprits se rencontrent, chacun sentant l'objet recherché par l'autre. Deux ordres de réalités se sont installés: celui de Délia et de Mario et celui de l'extérieur. Pourtant, même les voix les plus proches tentent d'alerter Mario du danger.



Le plus dur pour Mario fut d'affronter les rumeurs de ses proches, alors qu'il souffrait encore des allusions lancées par les êtres qui lui étaient le plus chers: "Il ne devait pas y accorder d'importance, mais cette fois le feu croisé des ragots, le visage servile de Maman Céleste déblatérant à l'oreille de tante Bébé, l'expression de chagrin incrédule sur le visage de son père... Il le dit à Maman Celeste - vous la détestez parce qu'elle ne fait pas partie de la racaille comme vous, comme moi - et il ne broncha même pas lorsque sa mère fit le geste de le frapper au visage avec une serviette de toilette." Puis c'est la rupture manifeste et Mario passe directement dans le monde fermé de Delia, de plus en plus amoureux, nourrissant maintenant un amour illimité pour la jeune fille. Les voix qui dénoncent les crimes ne font qu'exacerber l'amour. L'érotisme du point de vue de la raison, qu'elle soit collective ou familiale, est considéré comme une "chose", comme un objet monstrueux, car il est vu du dehors nous dit Georges Bataille (Bataille, 1957, p.43). Pour Edmond Jabès les mots "loin" et "lointain" sont porteurs du mot "loi", la loi est faite à partir du regard extérieur (Jabès, 1991, p.157). Si nous nous plaçons sous l'angle de l'expérience intérieure, nous le trouvons finalement justifié car c'est une énergie affective qui enflamme le corps, obnubile toute logique. Le regard intérieur jouit ou souffre des murs propres à l'érotisme, à l'amour qui se vit à deux. Les voix extérieures qui oeuvrent comme les choeurs dans la tragédie

grecque le font sous la double impulsion de la frayeur et du désir, c'est un érotisme condamné. Pour les amoureux, ce sont, dans la vie, des sentiments qui permettent de passer de l'état de chrysalide à celui d'animal parfait. L'expérience intérieure de l'homme est donnée à l'instant où, brisant la chrysalide, il prend conscience de se déchirer lui-même (Bataille, 1957, p.45). La résistance opposée à partir des discours extérieurs est, pour Mario, dénuée de sens car il veut vivre de façon ardente le jeu de l'amour, l'expérience intime et totale de lui-même. Le jeune homme se donne complètement.

Ce don permet à Delia de jouer avec l'intérêt du jeune homme: "Parfois Mario s'approchait de la fenêtre de Delia et lançait une petite pierre. Elle se montrait parfois ou bien il l'entendait rire à l'intérieur, de façon un peu moqueuse, sans lui donner d'espoir." C'est le jeu, toujours ce jeu érotique que Delia pratique à merveille de façon à toujours faire pencher la balance en sa faveur. Elle trouve en Mario la proie idéale, car lui adore cette Delia lointaine et absente du monde, si bien que tous deux se trouvent plongés dans l'expérience de l'érotisme. Mais cette soif d'amour platonique - jamais il n'est question de sexe - est peut-être la quête obscure et occulte de la femme-passage de mort. C'est peut-être une tentative pour effacer la différence qui les sépare encore. Distance imposée par la jeune fille jusqu'à ce que Mario la demande en mariage: "Avant de s'en aller, il lui demanda de l'épouser en automne. Delia ne dit rien... puis elle le regarda les yeux brillants, se dressant soudain. Elle était belle, sa bouche tremblait légèrement. Elle fit un geste comme pour ouvrir une porte dans l'espace, un geste presque magique - Alors tu es mon fiancé - dit-elle. Comme tu me sembles différent, comme tu as changé." La porte est celle de l'érotisme, désormais déclaré, manifesté, accepté. C'est le lever de l'interdit, le feu vert pour le tuer.

A partir de cet épisode, tout se précipite, tout se conjugue pour l'estocade finale. Pour en appréhender le sens, il convient d'observer le personnage de Delia-Circé de l'intérieur, depuis sa vie pulsionnelle. Ce n'est pas une coïncidence si les animaux commencent à tomber malades et à mourir. Avant de concrétiser chaque assassinat, elle tue les animaux offerts par son prétendant. D'abord ce fut le petit lapin offert par son premier fiancé, celui qui se jeta du haut du pont. Puis ce furent les poissons offerts par les parents de son deuxième fiancé qui succomba brusquement sur le seuil de la maison. C'est maintenant un chat qui - annonce Delia - "a avalé trop de poils et qui va mourir". Dans ce contexte, elle s'enfermait de plus en plus dans son monde, s'obstinant à jouer du piano et surtout à éteindre toute lumière dans la maison, faisant ainsi disparaître ses parents de la scène. Royaume de l'obscurité, sa vie se fait au milieu des ténèbres, "métaphore du versant intime et ténébreux, satanique et inquiétant que revêt le double inconscient de l'âme (Durand, 1984, p.102-103). Concentration de symboles nocturnes, la salle à manger devient le lieu de la mortelle dégustation. "Delia offrit des bonbons à Mario, comme le suppliant. Il en prit un, le garda entre ses doigts, elle, le souffle haletant... l'encourageant du geste, les yeux écarquillés, son corps oscillant à peine sous l'effet de sa respiration." Expression de l'angoisse de l'acte imminent, rappelons que cette angoisse est l'une des formes assumées par l'érotisme comme nous l'avons signalé en évoquant Pascal Quignard. Mélange de plaisir et de souffrance où tout déborde, la violence introduite efface toute prohibition, dépasse la transgression, est impossible à endiguer. Delia est en transes, elle a réussi à communiquer avec l'abîme de la mort.

Mario tombant peu à peu dans l'abîme sera, comme Ulysse, sauvé, in-extremis. Pour le héros du mythe, c'est la plante offerte par Hermes, moly, qui neutralisera les pouvoirs de la sorcière et empêchera sa métamorphose en animal; pour Mario, c'est la clarté de la lune illuminant le plateau en maillechort **[6]** et le bonbon: "il vit la menthe et le massepain mélangés aux pattes, aux ailes et à la poudre de la carapace d'un cafard". Tout se détraque, l'acte manqué et le sentiment de rupture consécutif dépassent toute prévision. Mario tente d'étrangler Delia, non sous l'effet d'une pulsion assassine "mais pour qu'elle ne pleure pas, pour la protéger de cette horreur qui montait de sa poitrine, un borborygme de pleurs et de plainte mêlés de rires brisé par des convulsions". Et nous trouvons ici un autre aspect de la nuit négative, de la nuit à l'intérieur du Régime Diurne de l'Image, selon l'archétypologie de Gilbert Durand **[7]**. Ce sont les larmes, les eaux nocturnes, matière du désespoir: "L'eau est le symbole profond, organique, de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement noyés de larmes." (Bachelard, 1942, p.113) Ce sont elles qui ouvrent dans toute son ampleur l'éventail de tristesse qu'est la véritable vie de Delia. Elles découvrent la zone où s'unissent la douleur et l'abîme, la brèche fascinante et maudite, oiseau noir voletant dans le coeur, angoisse impitoyable. Mario, amant platonique jusqu'à la fin, veut la protéger d'elle-même en déchaînant la violence, en réponse à une autre violence; il est le seul à comprendre le coeur fermé de Delia, prélude à l'interdit, le fond, l'essence du mystère de la vie. Cette vie qui est excès, prodigalité et qui, privée de limites met elle-même fin à ce qu'elle a créé (Bataille, 1957, p.96).

Le personnage de Delia trouve sa filiation avec la mort et la féminité qui dominaient le phénomène des Amazones. Celles-ci - race "dégénérée" ennemie des hommes, assassin des hommes et toujours hostile au mariage-furent toujours les gardiennes des sépulcres rupestres, depuis la Crète à l'Arabie (Bachofen, 1996, p.713-714). Une telle filiation sera assumée aussi par Médée, nièce de Circé; Hécate et d'autres déesses qui mettent en évidence la lutte sans merci des ténèbres contre la lumière. La mort et le principe féminin se prolongent par un lignage de sorcières, toutes unies par un lien de parenté et réveillant les structures originelles. L'érotisme manifesté ici comme destruction est l'énergie qui cherche à détruire la vie, la sexualité et l'amour; sorte de fascination développant une pulsion mortelle comme si, dans la mort, résidait la façon de s'approprier la discontinuité qui nous sépare de "l'autre". Cet autre qui, pour Delia, est l'homme, l'animal

aussi, relations prédestinées à mourir de ses propres mains: "Derrière Delia, de la cuisine où il avait trouvé le chat se traînant encore dans la maison, les yeux crevés par des bûchettes..." Delia détruit tout, celui qui l'aime ou qui tombe sous son charme, ainsi l'animal est-il lui aussi sacrifié, toute barrière d'interdit étant définitivement levée. Dans sa transgression, Delia se rapproche de l'animal car "dans l'animal vit ce qui échappe à la règle de l'interdit, ce qui demeure ouvert à la violence, à l'excès, qui commande le monde de la mort et de la reproduction." (Bachofen, 1996, p.93) Chez le chat se matérialise la mutilation dont vient de souffrir Mario, celle de l'aveuglement. Par cette mort animale, la jeune fille scelle son ascendant illimité sur les animaux, son droit de vie et de mort, comme si nulle règle d'aucune sorte n'existait à leur égard. Ce complètement "autre", tant animal qu'humain, éveille en elle une excitation énigmatique, un désir de combler le vide de la discontinuité, le besoin de posséder son mystère. Il s'agit bien de l'érotisme et de la destruction qui comblent ses sens, dirigent sa propre vie. Mais comme nous l'avons dit au début, Cortazar ne brise le mythe qu'en apparence seulement; de nombreux auteurs ont mis en scène cet érotisme-angoisse. Euripide dans son Cresphonte nous donne une Méropée en tant que persona funera, essentiellement triste, déplorant la naissance de ses enfants et se réjouissant de leur mort (Bachofen, 1996, p.713). En grec les mots "triste" et "déplorer" dérivent du mot "terre", ce qui fait dire à Bachofen dans sa conclusion que l'espérance suprême mise par la foi des Mystères dans la mort et le deuil est celle de la consolation maternelle (Bachofen, 1996, p.927). Nous nous demandons alors si cette forme d'érotisme, subtile et portée au summum de l'angoisse destinée à vivre la tristesse jusqu'au bout ne serait pas une forme féminine. C'est du moins ainsi qu'elle se présente dans ce récit.

**L'AMOUR SUBLIME**

Ce même auteur nous offre une autre forme de désir dans "Orientation des Chats" **[8]**, où, comme son nom l'indique, l'érotisme est lié au mystère du principe féminin qui converge vers le mystère de l'animalité dont l'homme-personnage se sent exclu : "Quand Alana et Osiris me regardent je ne peux me plaindre de la moindre dissimulation, de la moindre duplicité. Ils me regardent de front, Alana son éclat bleu, Osiris son éclair vert". Les deux éclats heurtant de manière directe les yeux du protagoniste, aucun des deux ne se dérobant ou ne cachant d'autre intention que celle de simplement le regarder, en se donnant comme se donne Mère Nature, sans réserves. Le regard pur et sans ambiguïté est lu comme image ontologique immanente, synonyme d'ingénuité, de l'immédiateté originelle, immémoriale (Durand, 1984, p.226). Euphémisation de la femme, de l'animal et de la Nuit, les trois éléments trouvent un autre contenu sémantique. C'est celui offert par le ton du récit, qui vise à une profondeur différente, une intention de parvenir au centre de la féminité, de l'archétype de la Femme à l'intérieur d'un Régime Nocturne **[9]**, lié aux notions de richesse insondable: "C'est le même regard qu'ils ont entre eux... Femme et chat se reconnaissant depuis des plans qui m'échappent, que mes caresses ne parviennent pas à dépasser." Ainsi l'homme, même en mettant en oeuvre toute sa tendresse, toute son affectivité, ne peut atteindre ce lieu inconnu, palpitant et éternel. "L'esprit des profondeurs est impérissable; on l'appelle la Femelle mystérieuse..." **[10]**, où femme et animal se reconnaissent, vertige de lumières, signe de fraternité. Cette conjonction d'éléments implique un schème de descente marqué de rêves de retour vers les abîmes animaux, entourés de symboles d'intimité. Cet homme, dépourvu de nom dans le récit, comme si l'auteur avait voulu le dépouiller de toute identité, sait déjà que ces abîmes lui sont interdits à jamais: "il y a longtemps que j'ai renoncé à tout empire sur Osiris, nous sommes de bons amis depuis une distance infranchissable; mais Alana est ma femme et la distance entre nous est autre... quelque chose qui s'interpose dans mon bonheur lorsque Alana me regarde de face, comme Osiris...".

Le mot qui domine le récit, maître-mot, est distance, accepté eu égard à l'animal, mais combattu s'agissant d'Alana. Le principe masculin tente de résoudre cette différence avec l'animal, par le principe de domination, mais en homme souple, il comprend aussi l'impossibilité d'une telle relation. Avec la femme, le problème est autre. Le protagoniste, sans nom, considère cet éclat dans les yeux, ce don total, comme un obstacle à son bonheur. "Et nous nous efforçons d'accéder à la perspective de la continuité, qui suppose la limite franchie, sans sortir des limites de cette vie discontinue." (Bataille, 1957, p.156) Complexité de l'amour qui veut à tout prix dépasser les limites, tout en désirant les respecter: "c'est étrange, bien qu'ayant renoncé à pénétrer complètement dans le monde d'Osiris, mon amour pour Alana refuse cette beauté de chose terminée, de couple pour toujours, de vie sans secrets. Derrière ces yeux bleus il y a autre chose. A ma manière je m'obstine à vouloir comprendre; je l'observe sans l'épier; la suis sans méfiance; j'aime une merveilleuse statue mutilée, un texte non achevé, un fragment de ciel inscrit sur la fenêtre de la vie." Contradiction de l'homme-amant qui ne veut pas d'une vie "sans secrets" et qui pourtant s'efforce de descendre avec elle, vers elle, jusqu'au fond, et de découvrir ainsi le secret, l'inaccessible. La sensualité est marquée par cette ligne extrêmement subtile consistant à rester longuement devant l'objet de désir, désirant aller jusqu'au bout, sans pourtant faire le pas nécessaire. "Nous savons que la possession de cet objet qui nous brûle est impossible. De deux choses l'une, le désir nous consumera, ou son objet cessera de nous brûler." (Bataille, 1957, p.157) Si la possession complète et totale d'Alana-Femme signifie la mort du désir, la fin de l'amour, l'homme essaiera doucement, de l'extérieur, d'entrer sans entrer, manière de maintenir et d'alimenter l'érotisme: "au fond des mots, des gémissements et des silences, palpite un autre royaume, respire une autre Alana. Jamais je ne le lui ai dit, je l'aime trop pour briser cette surface de bonheur sur laquelle ont déjà glissé tant de jours, tant d'années." Pénétrer le secret, le briser, objectif qui nourrit la vie amoureuse, mais non dit, exprimer par des mots un tel désir de possession aurait brisé quelque chose. Les Mystères sont dans le Monde mais pas pour être pénétrés,

pour être changés en langage, pour que l'être humain puisse aller de lui-même vers le complètement "autre" mais toujours à l'intérieur de son espace intime et tiède, sans franchir la ligne de séparation. La quête de l'autre devient une descente vers soi-même qui changera la violence de la possession en lente dégustation d'intimité pénétrée, imaginée, projetée. Tout se joue du côté du sentiment et non du côté de la connaissance; le personnage peu à peu détaillera les obstacles rencontrés à chaque tentative de compréhension-possession.

Il cherchera du côté de l'art, d'abord de la musique puis de la peinture, c'est-à-dire par la sublimation du Beau, comme si c'était là le point de passage pour arriver à la "Femelle Mystérieuse": "Que pouvais-je faire avec Osiris? lui donner son lait, le laisser dans son cocon noir ronronnant et satisfaisant; mais Alana, je pouvais la conduire de nouveau dans cette galerie d'art comme je l'avais fait hier... jamais elle ne se rendrait compte que son pas lent et réfléchi de tableau en tableau la transformait au point de m'obliger à fermer les yeux et à lutter pour ne pas la serrer dans mes bras et l'emporter dans un délire, dans une course folle en pleine rue...". Le rapt de la jouissance esthétique d'Alana ne fait qu'augmenter la sensualité du mystère et l'homme met son espoir dans l'art comme source de connaissance de "l'autre", comme voyage vers l'Alana secrète, sans penser qu'au contraire "l'éternel féminin" **[11]** est normalement en osmose avec le flux vital suscité par la contemplation esthétique "Je la voyais se donner à chaque peinture, mes yeux multipliaient un triangle fulgurant qui s'étendait d'elle au tableau et du tableau à moi pour retourner vers elle et appréhender le changement, l'auréole différente qui l'enveloppait un instant pour céder ensuite devant une autre, une tonalité qui l'exposait à la véritable, à l'ultime nudité. Impossible de prévoir jusqu'où se reproduirait cette osmose..." Deux tableaux, deux oeuvres d'art s'ouvrent aux yeux et à la sensibilité de l'homme amoureux, avec un effet de masse et de mouvement (Wölfflin 1988, p.76). Le cumul des images, celles du tableau et celles d'Alana regardant le tableau, faisaient pression vers le haut. L'intention n'est pas de chercher la perfection de l'ensemble ni d'arriver à la beauté de la construction, mais de vivre une expérience, de se transporter dans l'événement, d'accompagner Alana et l'oeuvre avec le mouvement du corps. "En outre l'action n'est pas confiée à des éléments de force isolés, mais se communique à la masse tout entière, le corps tout entier est entraîné dans un élan du mouvement." (Wölfflin 1988, p.76) Le triangle est formé des trois corps en ascension, celui de la femme, l'oeuvre et son propre corps embarqués dans une ascension fulgurante, vocation pour les hauteurs, axe vertical qui le conduira vers la cime: "combien de nouvelles Alanas m'emporteraient enfin vers la synthèse dont nous sortirions tous deux comblés... moi parce que je saurais que ma longue quête était arrivée à son terme et que mon amour embrasserait désormais le visible et l'invisible...". Telle est la cause, tel est l'effet recherché, unir visible et invisible, deux niveaux de vie, deux niveaux de perception qui, pour être mis en contact, requièrent une constellation féminine, sublime: "C'est lui (le féminin) qui va, enfin, favoriser l'émotion esthétique, suscitée par le monde, le frémissement égal par rapport à lui, c'est lui aussi qui induit une pensée caressante sachant dire les choses telle qu'elles sont, et non telles qu'elles devraient être." (Maffesoli, 2000, p.208-209) C'est en essayant d'éluder le mystère du principe féminin qu'il trouve encore plus de féminin et de mystère, la jouissance esthétique s'unissant au prélude d'une jouissance sexuelle, autre réunion incompréhensible faite seulement pour être vécue, mais non pensée et encore moins analysée. S'il y a bien ascension comme projection vers l'autre, comme sublimation esthétique, au sein de l'homme se profile un mouvement contraire, un glissement vers des zones de fange, terrain glissant et visqueux où tout se trouve réuni, liquide lubrifiant la cavité sexuelle. Le principe féminin finit par introduire dans son sein celui qui se veut observateur, provoquant une vibration érotique qui le pénètre et le consume, comme une douce Mélusine.

L'objet du désir finit par faire un avec l'homme. Il le dépasse, le transforme en feu. La peinture devient miroir de la lumière, reflet de l'amour. Et l'amour est celui qu'analyse Plotin, celui de l'Aphrodite terrestre, l'âme du monde (Plotin, 1991). Il inspire les unions et les affections du monde d'en bas, tout en offrant le moyen de s'élever vers le monde du sublime. A cet amour s'oppose celui de l'Aphrodite céleste, c'est-à-dire le pur esprit tendant vers l'intelligible (Plotin, 1991). Il y a intuition esthétique ici-bas nous dit Plotin, "quand l'objet délie en nous un moi plus profond et nous transpose dans un autre univers: l'âme se souvient d'elle même et de ses biens." (Plotin, 1991, p.193). Et les noces de l'amour et de l'esthétique, union transcendante, arrive à son climax lorsque "chaque peinture détruisait Alana en la dépouillant de sa couleur précédente, arrachant en elle des modulations de liberté, du vol, des grands espaces, affirmant son refus face à la nuit et au néant, désir solaire, sa presque terrible impulsion d'oiseau phénix." Et l'amant curieux s'élève dans la joie de contempler la jouissance de sa femme, s'élève en vol solaire, poussé par le feu sexuel maintenant changé en feu spirituel, tel l'oiseau de feu.. "Car j'étais cela aussi, cela était mon projet Alana, ma vie Alana, cela avait été désiré par moi et réfréné par un présent de ville et de parsimonie, cela désormais la fin Alana, enfin Alana et moi dès maintenant, à partir de maintenant exactement." La peinture, les tableaux, reflet de la lumière, du feu, ont multiplié la chaleur pour que, accompagnant Alana, en l'observant, en l'aimant, il monte avec elle sur un char de feu, en quête des ailes de l'oiseau, unis finalement dans le "projet Alana". Comme sur un caducée, deux serpents se dressent étroitement unis depuis le sexe jusqu'à l'esprit pour transcender et partir vers un autre univers. L'amour pour Alana est arrivé à l'union maximale et à la sublimation de l'érotisme "j'aurais voulu la tenir nue entre mes bras, l'aimer de telle manière que tout fût clair, dit pour toujours entre nous...". Un axe vertigineux monte et descend touchant ce qui est en bas, effleurant les cimes, explosion des limites, expansion corporelle. Le moment et le mouvement sont aussi intenses que fragiles. La rupture de l'extase arrive et l'homme se verra propulsé vers un extérieur, la barrière dressée une fois de plus.

Quand enfin il sentait que tout "pouvait être dit", que le secret allait se lever, que le mystère-Alana allait être résolu, pénétré, possédé, Alana lui échappe. Entre ses doigts, liquide visqueux ne supportant aucun contenant, le principe féminin s'en va vers d'autres régions, régions interdites, où la femme retrouve son compagnon de toujours, avec lequel elle partage une dimension impénétrable. Alana va vers le tableau "que tous les visiteurs m'avaient caché, reste longtemps immobile à regarder la peinture d'une fenêtre et d'un chat... Je vis que le chat était identique à Osiris et qu'il regardait au loin quelque chose que le mur de la fenêtre nous empêchait de voir." Animal et femme regardant dans la même direction, abstraits, compagnons de l'invisible, laissant en dehors du tableau, en dehors du monde, les autres êtres qui soudain se révèlent étrangers au monde de communion féminine, à la complicité des regards unis dans un seul axe, au-delà du réel. Quiétude de deux êtres réunis dont l'attitude corporelle traduit la magie de l'instant, universel et absolu "Immobile dans sa contemplation il semblait moins immobile que l'immobilité d'Alana. D'une certaine façon je sentis que le triangle s'était brisé, elle était allée vers le tableau mais n'en était pas revenue, elle restait du côté du chat regardant au-delà de la fenêtre où nul ne pouvait voir ce qu'ils voyaient, ce que seuls Alana et Osiris voyaient lorsqu'ils me regardaient de face... ". Magie brisée pour l'homme, la figure qui l'unissait à la femme disparaît; Alana trouve Osiris, Osiris s'unit à Alana et tous deux partent pour un voyage sans fond, dont eux seuls connaissent le point d'arrivée ou de naufrage, la jouissance et la complicité, la fraternité et l'amour. Le véritable Osiris et celui du tableau ne font qu'un. Alana comprend leurs cris. Ils ne sont que tous les trois à parler ce langage de murmures occultes, triangle formé par le chat, la femme et le tableau. L'art nous emmène de nouveau vers cette mémoire de l'éternel, la "voix de la conscience surnaturelle qui siège en nous sur le fond inaliénable et perpétuel." **[12]** Etres et Vie se réunissent dans le lieu primordial où nous sommes dans l'Univers entier. Là où Alana a abandonné l'homme et découvre l'animal, là où tous deux s'unissent en une expérience de transparence, celle-là même qui est obscurité pour l'homme.

**CONCLUSION**

Pourquoi ce désir de possession se heurte-t-il à une limite infranchissable?
Le mystère du désir touche toute frontière - celle de la féminité comme celle de l'animalité - L'érotisme est le fil qui nous lie à l'autre dont nous espérons qu'il nous permettra de trouver la continuité si ardemment désirée par notre âme; pourtant, il débouche sur la discontinuité de l'être, rupture initiale et répétée à chaque instant. Julio Cortazar nous entraîne dans un voyage vertical, tout d'abord vers le bas, descendant avec Delia pour trouver et tenter de comprendre, sans les juger, ses pulsions d'amour mortel allant du sacrifice au discontinu, du discontinu à sa propre destruction, de la destruction à l'impossible. A travers l'enfermement dans lequel vivent les deux personnages, il y a une altération sensible du temps et de l'espace qui va jusqu'à se réduire à l'étroitesse de l'abîme, au momentané de la chute. Car c'est bien de cela qu'il s'agit - chute, discontinuité de zones infranchissables qui, si on l'observe bien, est vécue comme plusieurs ruptures abruptes, brutales que l'âme humaine a bien du mal à comprendre. L'attitude prêtée au personnage sectionne peu à peu le récit comme à coups de hache féroces, comme si chaque tentative de possession devait immanquablement nous entraîner vers un terrain vide, là où se perd tout notion d'identité-altérité, nous précipitant dans un face à face avec la mort. La nouvelle Circé est brûlée par l'objet du désir. Mais le voyage continue et comme nulle chute ne saurait être suivie d'ascension - aux dires de Bachelard - Cortazar nous montre le chemin du sublime, ascension du désir, de l'image, de la jouissance se hissant sur le plan esthétique et rencontrant l'Absolu.

Dans "Orientation des Chats" le chemin est celui de l'acceptation d'une barrière infranchissable, d'abord vis-à-vis de l'animal, puis le cheminement de l'amour vers l'amour sublime, du sublime au momentané, du momentané au discontinu et de celui-ci à la descente. Nous ne parlerons pas ici de chute mais de descente car l'attitude de l'homme amoureux est celle du respect, de l'acceptation du mystère insondable du principe féminin, de la séparation existant entre l'autre et le moi. Cette différence est acceptée sans drame, comme si une sagesse venue de temps antérieurs à l'être s'en venait noyer l'âme.

La création littéraire nous apparaît alors comme une façon d'exorciser nos angoisses, de mettre en scène cet érotisme, pulsion de vie et de mort. Erotisme véhiculé par les mythes, l'imaginaire et le rêve, par la plume qui, comme le dit si bien l'auteur **[13]**, tantôt sauve du pire, tantôt est une corde pour se pendre. Ainsi cette verticalité montrée par l'auteur nous conduit-elle, à travers deux figures du désir amoureux, au plus noir de notre âme pour y découvrir notre double ténébreux et, de là, monter comme une flamme vers les confins de l'image et de l'Absolu, dans une quête passant par l'esthétique pour bientôt rejoindre l'expérience mystique, le sublime, la hauteur totale et complète, même momentanée, suivie d'une descente en douceur, provoquée par le respect du "toi".

**NOTES**

1] Ecrivan argentin (1914, Bruxelles- 1984, Paris) qui résida à Paris à partir de 1951, date à laquelle il abandonna l'Argentine à la suite de désaccords avec le péronisme. Parmi ses oeuvres on peut citer: Los Reyes, Bestiario, Queremos tanto a Glenda, Octaedro, Los Premios, Rayuela, 62/Modelo para Armar, El Libro de Manuel.

2] Dans son livre Bestiario, Editorial Sudamericana, Planeta. Buenos Aires, pp.91-115.
3] Dans Queremos tanto a Glenda, Ediciones B. Libro Amigo, Narrativa, Barcelona, 1984, pp.7-12.
4] En "Les Suppliantes", "Perses" y "Sept contre Thèbes". Jacqueline de Romilly. La Tragédie Grecque, Quadrige, Paris, Presses Universitaire de France, 1970, p.28.
5] Ibidem.
6] Métal obtenu par l'alliage de l'argent et de l'étain.
7] Régime de l'antithèse, double polarisation des images autour de l'opposition lumière-ténèbres. La nuit et ses valeurs assument une valorisation négative. Durand G., Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire, Op. Cit., p.69.
8] Julio Cortázar, Queremos Tanto a Glenda, Op. Cit., p.7-12.
9] Ce Régime se caractérise par une captation des forces vitales du devenir, une transmutation des figures de Cronos, l'incorporation de figures constantes qui rassurent, l'arrivée de cycles qui au sein-même du devenir assumeront un dessein d'éternité. (Durand, 1984, p.219)
10] Tao-Te-King, VI, cité par Gilbert Durand, Ibidem, p.225.
11] L'expresssion est de Goethe.
12] Roupnel cité par Gaston Bachelard, L'Intuition de l'Instant, Paris, Denoël, 1985, p.98.
13] Ernesto Gonzalez Bermejo, Conversaciones con Cortazar, Barcelona, 1978, p.190, cité par R. Bozzetto in "Circé": Cotazar devant le mythe" in Julio Cortazar, la troisième rive du fleuve. Drailles, n.9, p.128-129.

**BIBLIOGRAPHIE**

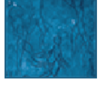

Bachelard G., L'Eau et les Rêves, Paris, Ed. José Corti, 1942, p.262.
Bachelard G., L'Intuition de l'Instant. Denoël. Paris. 1985. p.149.
Bachofen J.J., Le Droit Maternel: recherche sur la gynécrocatie de l'Antiquité dans sa nature religieuse et juridique, Lausanne, L'Age d'Homme, 1996, p.1373.
Bataille G., L'Erotisme, Paris, Les Editions de Minuit, 1957, p.306.
Bozzetto R., "Cortázar Devant le Mythe" in Julio Cortázar, la Troisième Rive du Fleuve, Nîmes, Drailes n.9, 1988, p.191.
Cortazar J., Bestiario, Buenos Aires, Ed. Sudamericana Planeta, 1986, p.185.
Cortazar J., Queremos Tanto a Glenda, Barcelona, Ediciones B., 1984, p.160.
De Gravelaine J., La Déesse Sauvage. Les divinités féminines: mères et prostituées, magiciennes et initiatrices,St- Jean- de- Braye, Ed. Dangles, 1993, p.287.
De Romilly J., La Tragédie Grecque, Paris, Presses Universitaires de France (Quadrige), 1992, p.190.
Durand G., Les Structures Anthroplogiques de l'Imaginaire, Paris, Dunod, 1984, p.522.
Grimal P., Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p.574.
Jabes E., Le Livre des Ressemblances, Paris, Gallimard, 1991, p.394.
Pinkola Estes C., Femmes Qui Courent Avec les Loups: histoire et mythes de l'archétype de la femme sauvage, Paris, Grasset et Fasquelle, 1996, p.763.
Quignard P., Le Sexe et l'Effroi, Paris, Folio Gallimard, 1994, p.356.
Maffesoli M., L'Instant Eternel: le retour du tragique dans les sociétés postmodernes, Paris, Denoël, 2000, p.249.
Plotin, Première Ennéade, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1997, p.205.
Plotin, Du Beau. Ennéades I,6 et V,8, Paris, Presses Pocket (Agora Classiques), 1991, p.191.
Simmel G., Philosophie de l'Amour, Paris, Rivages Poche (Petite Bibliothèque), 1988, p.265.
Wolfflin H., Renaissance et Baroque, Paris, Gérard Monfort, 1988, p.164.



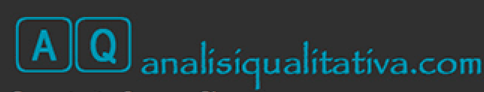
M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

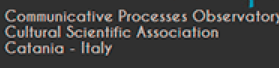
Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia















Rivista Internazionale di Scienze Umane e Sociali


















**Letterature e forme di socializzazione**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Gennaio-Marzo 2005

# L'ATELIER VISTO DAGLI SCRITTORI DOPO IL 1970: PERMANENZA O CAMBIAMENTO NEL LAVORO DELL'ARTISTA CONTEMPORANEO

## (Traduzione Orazio Maria Valastro)

## Véronique Rodriguez

vrodrig@cam.org
**Professoressa di Storia dell'Arte al Collegio Ahuntsic di Montréal (Québec) dal 1999; Ph.D. in Sociologia presso l'Università degli Studi di Montréal nel 2001; Laureata in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Montréal nel 1993 e l'Università degli Studi di Rennes II Haute Bretagne, Francia, nel 1989; Ricercatrice in Storia dell'Arte del XIX e XX secolo; Membro di differenti associazioni professionali in Storia dell'Arte e in Sociologia dell'Arte (AAUC, SCE, AISLF, ARC); Collabora da parecchi anni con diversi periodici culturali del Québec e francesi.**

Con La Maison du chat-qui-pelote, Honoré de Balzac, nel 1829, inaugura un nuovo genere che sarà ampiamente seguito, introducendo l'artista come personaggio nella letteratura. Alcune di questi racconti, come Chef-d'oeuvre inconnu (1831) di Balzac, Manette Salomon (1867) dei Goncourt o ancora L'Oeuvre (1886) di Zola, sono stati l'oggetto di molti studi. Noi ci siamo ugualmente interessati a queste opere considerando in modo particolare gli atelier nei quali gli autori collocano i pittori e gli scultori. Attraverso un insieme d'opere pubblicate in Francia nel XIX secolo, molte delle quali erano state trascurate negli studi precedenti, abbiamo dimostrato come la concezione dell'atelier dell'artista istituita dai testi letterari non è propriamente caratteristica d'ogni autore (Rodriguez, 1999). Questi luoghi di creazione implicano dei tratti tipici, riprodotti costantemente da una storia all'altra, lasciando inoltre intravedere una norma. Oltre a suggerire delle costanti descrittive, l'atelier è istituito come ritratto dell'artista, evocando un'estetica moderna ed una messa in scena della condizione sociale del suo inquilino. Abbiamo d'altronde confermato che nel XIX secolo, gli autori avevano considerato le trasformazioni sociali della produzione artistica a loro contemporanee per esprimerle nel racconto (Rodriguez, 2001).

### Mettere in discussione la produzione letteraria degli anni 1960

Le ricerche che abbiamo effettuato sulle condizioni del lavoro artistico, al di fuori della letteratura, e in modo particolare sugli atelier degli artisti, ci hanno permesso di rilevare che dal 1960, gli autori d'arti visuali hanno profondamente trasformato la pratica dell'atelier. La moltiplicazione delle esposizioni e dei musei, luogo del divenire e della consacrazione dell'opera, produce, in effetti, un cambiamento della posizione dell'artista nel campo dell'arte. L'influenza sempre maggiore d'alcuni commissari, tra i quali la figura storica più celebre è senza dubbio Harald Szeemann (Heinich e Pollak, 1989 - Heinich, 1995 - Szeemann, 1996), spinge degli artisti a ribellarsi contro la scissione intuita a partire dalla metà del XIX secolo tra la produzione e la diffusione dell'opera. Relegati nell'atelier, rispetto alla produzione, gli artisti non hanno più alcun potere sull'opera appena completata poiché esce dal suo luogo d'origine per essere affidata ad altri attori del mondo dell'arte: mercante, conservatori, commissario, collezionista, ecc. [1]



Appare chiaramente agli artisti, negli anni sessanta, che l'atelier gli impone un ruolo preciso: essi sono quelli che producono l'opera e che si rimettono necessariamente ad altri per la sua distribuzione, all'esterno dell'atelier. Alcuni artisti si oppongono, cercando di occuparsi della diffusione dell'opera, adottando delle pratiche d'atelier trasgressive. Qualcuno rifiuta categoricamente di lavorare in questo luogo confortevole, al riparo da vincoli esterni, per produrre in funzione delle opportunità e dei luoghi d'esposizione. L'opera non è più trasferibile da un'esposizione ad un'altra, è creata per un contesto preciso. Citiamo, ad esempio, Daniel Buren (nato nel 1938) e Robert Smithson (1938-1973), due artisti che oltre all'attività pratica sostengono la loro posizione attraverso la pubblicazione d'articoli (Bure, 1979 - Smithson, 1968). L'atelier tradizionale è trasformato, in quanto luogo privato, spazio fisico di creazione fissa nel quale l'artista elabora regolarmente o saltuariamente un'opera, qualunque siano le prospettive di diffusione. Questa metamorfosi, iniziata negli anni sessanta, si presenta retrospettivamente come una revisione importante delle modalità di produzione dell'opera d'arte.



**Problema, corpus e metodo**

Siamo in grado di domandarci se gli autori, rispetto alle relazioni considerate precedentemente tra la situazione artistica sociale del XIX secolo e gli atelier fittizi della letteratura in questo stesso periodo, nei racconti sugli artisti della fine del XX secolo, prendono atto delle nuove condizioni di produzione dell'opera d'arte? Gli autori d'immaginazione, in altre parole, si sono adeguati alla realtà sociale artistica?

Per rispondere a questo dubbio, che non sembra sia stato esplorato fino ad oggi, conservando allo stesso tempo un elemento di comparazione con le nostre precedenti ricerche, ci siamo limitati ad un insieme d'opere letterarie di lingua francese, rifiutando le traduzioni per non tradire le espressioni dell'autore. Per osservare questa messa in discussione dell'atelier abbiamo studiato unicamente dei racconti pubblicati dopo il 1970, posteriori alla trasformazione delle modalità di produzione degli artisti. Parecchi romanzi legati alla situazione delle arti visuali durante il Rinascimento sono fra l'altro diffusi solo recentemente. Li abbiamo sistematicamente eliminati dalla nostra analisi non potendo rendere conto di una riformulazione dell'atelier, poiché la storia si sviluppa in una temporalità anteriore a queste trasformazioni. La nostra raccolta d'autori si compone dunque di racconti francofoni la cui trama si situa dopo il 1970, attinenti ad un artista d'arti visuali rappresentandone il suo spazio di creazione [2]. L'insieme delle opere, fino ad oggi, comprende venti racconti.

Abbiamo realizzato un'analisi qualitativa del contenuto dei testi letterari, al fine di analizzare le modalità dell'attività artistica, definendo delle categorie analitiche ed elaborando una griglia d'analisi mista a partire dai nostri studi sui racconti del XIX secolo. Abbiamo sistematicamente studiato le caratteristiche dei luoghi di creazione fittizi, all'interno di questo contesto metodologico, per osservare se gli autori avevano inserito, esplicitamente, le trasformazioni dell'attività o se continuavano a collocare l'artista in un processo di produzione attinente al XIX secolo.



**Analisi e interpretazione dei risultati**

**Le discipline artistiche**

Conviene innanzi tutto definire le discipline artistiche, per individuare in quale ambiente questi artisti creano, poiché la diversificazione delle loro attività nella seconda metà del XX secolo, legata ai nuovi media e alla multi-disciplinarietà, sottende differenti luoghi di produzione dell'opera d'arte. Nella nostra raccolta d'autori, per la maggior parte, gli artisti dell'immaginazione sono dei pittori. Ritroviamo ciononostante un fotografo descritto come un pittore appena dotato (Bisonnette), un disegnatore/illustratore (Gervais) e qualche scultore (Benacquista, Hamelin, Kauffmann, Kokis, Nourissier, Pelletier), ma tutti questi restano spesso dei personaggi secondari rispetto al racconto. Si distinguono due eccezioni legate alla pluridisciplinarietà: Schmitt mette in scena Zeus-Peter Lama, pittore e scultore, mentre per Franz Hutting, Perec aggiunge a queste due discipline la performance con una serie di happening. Nei due esempi gli autori presentano innanzi tutto il loro personaggio attraverso la sua produzione pittorica. La figura artistica per eccellenza delle arti visuali alla fine del XX secolo è quindi quella del pittore.

Questi artisti, che persistono nelle discipline tradizionali, sono situati in uno spazio di creazione. I pittori si suddividono in due gruppi: quelli che si rifugiano negli atelier all'interno di un edificio (Benacquista, Blondeau, Grainville, Kauffmann, Le Guillou, Le Touzé, Nourissier, Poloni, Proulx, Roumanes) e quelli che dipingono sul motivo, all'aperto (Perec, Le Guillou), nella camera mortuaria (Kokis), al Palazzo dei nani (Gervais). Gli scultori creano ugualmente negli atelier tradizionali (Benacquista, Hamelin, Kauffmann) o in luoghi all'aperto quando necessitano di maggiore spazio (Hamelin, Kokis). L'unico fotografo dell'insieme d'opere ha trasformato il suo atelier in camera oscura (Bissonnette), luogo di produzione dell'opera. Al di fuori degli atelier o dell'attività in sito, vediamo apparire al contrario un nuovo luogo di fabbricazione dell'opera d'arte, la sala d'operazione di cliniche private, quando gli artisti creano della Body art a partire dal corpo umano (Pelletier, Schmitt).



**Gli elementi invarianti dell'atelier fittizio del XIX secolo reificati?**

Il nostro studio sull'atelier nella letteratura del XIX secolo ha permesso di osservare degli elementi invarianti, analizzati nella raccolta d'autori della fine del XX secolo per verificare se si presentano sistematicamente. La difficoltà di accedere ad un atelier d'artista, rappresentato nella letteratura del XIX secolo attraverso i corridoi e i cortili da attraversare, le scale da salire, le porte da sospingere, ecc., ci aveva sollecitati a paragonare questi percorsi ad un rito preparatorio iniziatico, come altrettante frontiere da oltrepassare per predisporre l'avvicinarsi al mondo dell'arte moderna. Abbiamo rilevato che molti dei racconti pubblicati dopo il 1970 effettuano delle ellissi di questi tragitti. Si entra più rapidamente negli atelier passando direttamente dalla strada allo spazio dell'artista, tranne in alcuni casi dove il percorso permette particolarmente d'insistere sul deterioramento dell'edificio (Kauffman, Le Touzé, Proulx).



Gli atelier dei pittori si situano generalmente in altezza, ma non sempre nelle mansarde (Blondeau, Grainville, Kauffmann, Kokis, Lê, Le Guillou, Le Touzé, Perec, Proulx), qualche volta anche al pianterreno (Benacquista, Nourrissier) o nel sotto suolo per i giovani artisti (Kokis). I luoghi di creazione degli scultori restano al pianterreno degli edifici, tranne che in Kauffmann dove l'artista scolpisce degli angeli nel soffitto di una cappella sul tetto della Chiesa di Saint-Sulpice a Parigi. Sembra sia la localizzazione dell'atelier, in questo caso particolare, che abbia definito i soggetti delle sculture, in un edificio religioso e tra cielo e terra. Gli atelier del XX secolo sono anch'essi raramente situati in edifici nascosti nel tessuto urbano. Gli autori li situano geograficamente, indicando il nome della città e quello della strada (tranne Le Touzé, Roumanes). Parecchi degli atelier sono localizzati nelle periferie urbane, poco accessibili senza automobile, nonostante le indicazioni fornite per raggiungerli.



L'atelier rimane, ciononostante, uno spazio fuori del mondo, come nel XX secolo. E' un luogo di rifugio e di ritiro nel quale l'artista si trincera (Blondeau, Grainville, Kauffmann, Kokis, Lê, Le Guillou, Le Touzé, Nourissier, Poloni, Proulx, Roumanes). Quest'isolamento dell'artista nell'atelier è accentuato in molti racconti attraverso la sua localizzazione in un'impasse (Benacquista, Le Guillou, Kauffman, Nourissier, Schmitt). Il tempo vi sembra sospeso. Generalmente spazio di silenzio, non si sentono né i vicini né la città, salvo che la finestra non è aperta (Le Guillou, Proulx). Ritroviamo al contrario in tutti i racconti (tranne in Kauffman a causa della localizzazione degli atelier nella chiesa), un telefono nell'atelier, telefono che suona inopinatamente. Il mondo esterno alla creazione non è quindi bandito quando l'artista occupa il suo spazio; appare piuttosto come un'irruzione alla quale l'artista non risponde sempre.

M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002

Directory of Open Access Journals

Tutti gli scrittori, senza eccezione, accordano un'attenzione particolare alla luce nell'atelier, caratteristica già constatata nella letteratura del XIX secolo, messa in relazione allora alla posizione moderna degli artisti che rifiutavano la luminosità del nord. Gli autori della nostra raccolta d'opere al momento in esame situano sempre la sorgente luminosa, che giunga da una finestra, da una vetrata, da una porta-finestra scorrevole, da un lucernario, da una finestra a mezza-luna, da un pozzo di luce, da una candela, da una lampada, da luci direzionali, da riflettori, da neon, ecc. Tutti gli artisti, tuttavia, non lavorano con la luce naturale (Benacquista, Kokis, Le Guillou). Alcuni chiudono le tende (Kokis, Le Guillou, Le Touzé), fermano le tendine (Kokis), filtrano la luce (Kauffmann) o fanno risolutamente chiudere le vetrate (Le Guillou). I raggi del sole, in altri atelier, non penetrano poiché i vetri sono sporchi (Kokis) o perché la vegetazione è troppo densa (Le Guillon, Nourissier). Abbiamo riscontrato, similmente alla letteratura del XX secolo, che il lavoro alla luce artificiale caratterizza ugualmente una posizione estetica, gli astrattisti tendono maggiormente rispetto ai figurativi a dipingere alla luce elettrica.

Abbiamo osservato, nell'insieme delle opere esaminate, che gli strumenti dell'attività artistica sono descritti in misura minore rispetto al XIX secolo. Ritroviamo i cavalletti, le spatole, i recipienti, gli stracci, i pennelli, nient'altro. Assenti le essenze, poggia-mani, scale, contenitori di disegni, pedane, manichini, carboncini, matite, gessetti, forbici, bulini, piedistalli, bacinelle d'acqua, taniche di terra e casse di gesso fino, l'argilla, la creta, ecc. Vi è un'inflazione inferiore nel lessico della letteratura del XX secolo, tranne quando una tecnica artistica meno conosciuta è descritta, come la scultura su metallo (Hamelin, Kokis) o ancora quando si tratta di mostrare che l'artista vive nel disordine (Benacquista, Le Guillou, Proulx). Questa caratteristica degli atelier della fine del XIX secolo è ancora poco presente. Gli autori mostrano piuttosto il distacco degli artisti verso il loro stesso ambiente insistente sui pennelli essiccati, i giornali stracciati, gli stracci macchiati, la

polvere accumulata, ecc. (Benacquista, Le Guillou). Quest'allontanamento dal lessico specializzato ci sembra direttamente collegato alle tecniche artistiche degli artisti della fine del XX secolo, ma anche alle trasformazioni delle loro attività. Gli artisti si riforniscono ormai raramente nei magazzini specializzati, frequentando piuttosto le chincaglierie, i centri di riciclaggio, le discariche pubbliche, ecc., tanto che questo si ripercuote sul vocabolario dell'attività che sembra, a sua volta, meno specifico.

Se gli strumenti svaniscono dagli atelier letterari, ritroviamo invece altrettanti odori. Presso i pittori, sono principalmente quelli della pittura (Benacquista, Kauffmann, Nourissier, Proulx), della trementina (Blondeau, Grainville) al punto da causare la nausea (Kokis), di tele bruciate oppure di cadaveri o carne marcia (Le Guillou, Proulx). Presso gli scultori, si avverte l'olio e il grasso (Benacquista, Kokis), collegati agli oggetti metallici che vi si trovano. Non ritroviamo invece nessun effluvio di poltrone in cuoio, diverse specie di tacco e incenso, profumi d'Oriente del XIX secolo. Sono rimasti solo gli odori legati al mestiere dell'artista.

Abbiamo rilevato inoltre, negli atelier del XIX secolo, la presenza di un arredamento che comprendeva sistematicamente uno specchio, un paravento, un divanetto e una stufa. Lo specchio e il paravento, negli atelier letterari successivi al 1970, sono quasi scomparsi. Il primo, che serviva a verificare la precisione della rappresentazione pittorica in prospettiva, ha completamente perduto la sua funzione una volta messo in discussione il paradigma dell'imitazione nella pittura. L'aspetto rivelatore dello specchio persiste nonostante Grainville, dove il maestro dell'atelier lo scruta per sorvegliare i suoi allievi. Il paravento è quindi relegato nel dimenticatoio. E' rimpiazzato da biblioteche, scorte di tele, scaffali, armadi, nella sua funzione di dividere lo spazio architettonico della residenza dell'atelier, nei racconti successivi al 1970... una mobilia funzionale per sistemare del materiale legato alla creazione. Il paravento aveva inoltre la funzione di nascondere le nudità del modello, aveva un ruolo particolare nelle vicende sessuali. Se il paravento non ha più quest'utilizzazione, non è certamente perché l'atelier è diventato un luogo casto. E' il divano che lo ha sostituito, luogo sessuale dell'atelier per eccellenza. I divani, i sofà o i divanetti sono descritti e qualificati, con la stessa intensità del secolo scorso. Sono generalmente di cuoio, nero o bruno, confortevole, profondo, con cuscini... Ne troviamo in tutti gli spazi. Non servono unicamente per incontri sessuali, l'artista vi si riposa, invita ad accomodarvisi i mercanti, i collezionisti e altri visitatori. Il divano rimane per eccellenza lo spazio di socialità. La stufa a legna, al contrario, che tratteneva gli invitati nell'atelier, è assente. Modernità obbliga, si è passati al riscaldamento centralizzato, tranne in Kauffmann dove per gli atelier, situati nelle soffitte di una chiesa, l'autore osserva la presenza di un camino presso uno scultore e una stufa presso una pittrice. Gli autori conservano qualche commento sul calore, ma non prevalgono altrettanto che negli atelier della boheme del XIX secolo dove quest'elemento permetteva di cogliere la fortuna o la precarietà del suo occupante. Solo Le Guillou, in tutti i racconti analizzati del XX secolo, si preoccupa del calore nell'atelier e rileva regolarmente la temperatura nello spazio di creazione, forse perché localizza Erich Sebastian Berg in paesi del nord dell'Europa, dove il sole e il calore non sono sempre presenti.

**Nuove caratteristiche collettive**

Se la comparazione degli atelier artistici del XIX secolo con quelli della fine del XX secolo permette di considerare la trasformazione o l'obsolescenza di alcuni invarianti, scopriamo d'altronde che gli scrittori hanno adattato senza eccedere l'atelier fittizio alla produzione degli artisti del loro tempo apportandone delle modifiche inedite. Queste metamorfosi degli atelier non sono proprie ad ogni scrittore, possiamo quindi trarne nuovamente delle ricorrenze da un racconto all'altro.

Invece di far sparire l'atelier, come dimostrano le attività artistiche dagli anni sessanta, gli scrittori li hanno invece moltiplicati. La proliferazione degli atelier non è tuttavia l'invenzione degli autori. Nella pratica artistica del XIX secolo accadeva regolarmente che dei pittori o scultori possedessero parecchi atelier simultaneamente, al fine di dare seguito alle richieste ricevute. Gli artisti occupavano allora un luogo, oltre al loro spazio personale, specificamente dedicato alla realizzazione dell'opera commissionata, di cui si sbarazzavano una volta consegnata. Gli scrittori della fine del XX secolo riprendono questa pratica di moltiplicazione degli atelier, rendendoli tuttavia non una situazione temporanea ma permanente. E' rilevante che l'artista fittizio non si limiti più, in effetti, ad un unico spazio, al quale ricorrere periodicamente poiché quest'ultimo costituirebbe la chiave di volta della sua creazione. I personaggi artistici possiedono diversi luoghi contemporaneamente, che frequentano secondo i mezzi e le tecniche di creazione che privilegiano. Ciò testimonia in parte l'adattamento dell'artista fittizio alla realtà sociale artistica. Gli artisti d'arti visive hanno eliminato, in effetti, l'atelier fisso per adottare altre modalità di produzione che riposano principalmente sul nomadismo, la fugacità e la collaborazione. Gli artisti contemporanei, adattandosi precisamente ad ogni contesto espositivo al quale sono invitati, possono possedere simultaneamente diversi atelier mentre realizzano molti progetti, eliminandoli tuttavia dopo l'inaugurazione pubblica dell'opera. L'attività stabilisce la moltiplicazione dei luoghi di creazione ed è ciò che ritroviamo nella letteratura della fine del XX secolo. Questa situazione era pressoché prevista per gli scultori fittizi a causa delle attrezzature specifiche richieste per le differenti tecniche e della polvere prodotta durante le fasi di produzione. Lo possiamo constatare in Marc Carrière, che pratica la saldatura sulle sue sculture in metallo in una vecchia caserma dei pompieri e che pratica il taglio diretto sugli alberi nei boschi vicino al suo chalet (Proulx). I pittori fittizi, al contrario, moltiplicano gli spazi di creazione a seconda dei mezzi o delle dimensioni delle opere. Perec, per esempio,

evidenzia che l'artista franco-americano Franz Hutting lavora in cinque atelier: un grande atelier, nel suo appartamento a Parigi, dove si svolgono gli happening; un altro per i dipinti in una piccola stanza che ha fatto sistemare nella loggia dello stesso appartamento; un terzo in una casa a Gattières, vicino Nizza, per le grandi tele; un quarto in Dodogne, in un castello, per le sculture monumentali; e, infine, l'ultimo in un loft a New York, per i disegni e le incisioni. L'artista investe differenti luoghi a seconda dei vincoli tecnici e dei suoi progetti ma, al di là dell'aspetto della produzione dell'opera, appare ugualmente che la scelta delle città privilegiate s'inscrive anch'essa all'interno di reti artistiche. L'occupazione dello spazio fisico e geografico dipende dunque dal suo mestiere.

Anche se un artista produce eccezionalmente delle opere per il mondo dell'arte, come nel caso dell'Adam Bis di Zeus-Peter Lama, l'autore non si allontana dall'atelier. Al contrario, Schmitt descrive l'appartamento di Tazio Firelli che un'operazione chirurgica ha trasformato in opera d'arte, secondo le caratteristiche dell'atelier moderno dello scultore: al pianterreno, accesso diretto all'esterno, molta luce naturale, biancore dello spazio, presenza di un divano... Come se queste descrizioni non fossero sufficienti, vi si descrive l'artista curare l'operato con le sue mani, perfezionando la sua ultima creazione. Quest'opera si situa ancora in un atelier quando avrebbe potuto permettere di predisporre un altro luogo per accentuare questa marginalità creatrice.

Oltre la moltiplicazione di questi atelier fisici, qualche autore definisce atelier dei quaderni di disegni e dei carnet nei quali l'artista trascrive delle note o abbozza a grandi tratti. Le Guillou, per esempio, quando incorpora delle note scritte dal suo personaggio Erich Sebastian Berg, le intitola l' "atelier portatile". Queste note e schizzi proseguono la creazione e introducono chiaramente l'idea di una mobilità dell'atelier, al di fuori di qualsiasi struttura: muri, vetrate, cavalletti, ecc. Diventa atelier qualsiasi luogo di creazione, qualunque sia la sua forma, appena un artista lo individua come tale.

Abbiamo ugualmente osservato, oltre alla proliferazione degli atelier, l'apparizione di modalità di creazione collettiva, ciò non figurava nemmeno nella letteratura del XIX secolo. E' specialmente quando gli scrittori immaginano delle opere che si allontanano dalle discipline tradizionali (pittura e scultura) che la collaborazione s'impone (Pelletier Schmitt). Gli scrittori, in questo, assimilano i principi dell'arte concettuale, che si diffonde dagli anni sessanta, per la quale l'idea è primordiale; la fabbricazione dell'opera, facoltativa, può essere allora delegata ad altri. L'artista, al fine di vedere la propria idea originale realizzata, può fare appello a differenti esperti (informatici, modellisti, fotografi, incisori, cuochi, elettricisti, sarti, ecc.), subordinati ai progetti da concretizzare. Questa dissociazione tra la concezione e la produzione dell'opera, nel nostro studio dell'insieme di opere raccolte, non la ritroviamo sufficientemente tranne che nei racconti sulla Body-art, dove un personale medico importante realizza i trapianti e il trasferimento di organi da un corpo all'altro. Gli artisti, in altri testi, continuano a creare con le proprie mani, senza aiuto esterno, ciò è lungi d'essere la situazione dominante nella realtà sociale artistica contemporanea.

L'ultimo elemento rilevante che ritroviamo regolarmente in questi racconti francofoni posteriori al 1970, concerne l'esposizione nell'atelie????□?r, in altre parole la sua museificazione. Nei testi del XIX secolo, l'esposizione è esterna all'atelier. Si effettua nel Salone, ciò ha dato luogo inoltre a delle lunghe descrizioni di questa manifestazione artistica parigina dove, qualche volta ma raramente, un quadro è esposto in una vetrina. Quest'esposizione letteraria è contemporanea delle trasformazioni sociali. E' nella seconda metà del XIX secolo che si attua una dissociazione tra la produzione dell'opera, nell'atelier, e la sua diffusione, nelle esposizioni, siano esse realizzate nei musei o nelle gallerie. Per contestare il modo di esporre qualcuno dei suoi quadri, sommersi nella confusione della presentazione collettiva, Gustave Courbet (1819-1877), per primo, ha messo all'esterno dell'atelier l'esposizione individuale. Nel 1855, in uno spazio distinto che ha fatto costruire appositamente per l'occasione, il pittore esibisce il suo progetto artistico, alle porte del Palazzo delle Belle-arti dell'Esposizione Universale a Parigi. Questa posizione inaugurale di Courbet, largamente seguita, ha fatto dell'atelier il luogo d'origine dell'opera d'arte, spazio dominato dall'artista, contrariamente ai luoghi di diffusione dove dei nuovi intermediari si sono gradualmente moltiplicati tra l'opera e il collezionista, notoriamente i mercanti d'arte e i conservatori di musei.

Rimettere in discussione il ruolo di questi mediatori negli anni sessanta spinge gli artisti a adottare delle pratiche di diffusione, nei loro stessi atelier. Li trasformano occasionalmente in opere d'arte o più semplicemente, vi organizzano un'esposizione delle loro opere. Gli scrittori esaminati se non hanno cancellato l'atelier dalle pratiche artistiche che immaginano, hanno invece inserito il suo ruolo nella diffusione delle opere, durante la vita dell'artista o dopo la sua morte. Ritroviamo, per esempio, delle esposizioni negli atelier (Grainville). Alcuni sono decisamente museificati, mausolei della memoria dell'artista. Sono generalmente conservati e custoditi da un parente, p????□?er esempio, la madre dell'artista deceduto in giovane età (Benacquista) o ancora la madre dell'artista che ha rinunciato ad una carriera (Lê) e descrivono una visita guidata. L'atelier appare effettivamente come il reliquario dell'opera (Kauffmann, Le Guillou). Il luogo d'origine dell'opera diventa lo spazio per eccellenza dove mostrare il genio artistico poiché vi si origina (Kauffmann), e non ne può essere dissociato. Integrando l'esposizione allo spazio di produzione, gli scrittori sono sensibili allo spostamento operato dagli artisti nel campo della diffusione dell'arte dagli anni sessanta.

**Conclusione**

La lettura di questi racconti in lingua francese, pubblicati successivamente al 1970, ci permettono quindi di concludere che le trasformazioni della pratica artistica degli anni sessanta non è stata completamente assimilata dagli scrittori. I racconti testimoniano persino di uno scarto rispetto alla pratica sociale artistica poiché, nonostante l'apparizione di parecchie discipline e la moltiplicazione dei luoghi di creazione e di produzione che ne sono la conseguenza, pochissimi scrittori hanno eliminato l'atelier fisso nel quale l'artista crea con le proprie mani e al quale ricorre periodicamente, qualunque siano le prospettive di diffusione della sua opera.

La presenza dell'atelier sembra sempre indispensabile agli scrittori, e ciò, per diverse ragioni. Innanzi tutto, poiché la figura dell'artista citata dagli scrittori è in maggior misura un pittore da cavalletto piuttosto che un artista numerico, un performer o ancora un videasta, la disciplina del creatore fittizio rimane collegata, tradizionalmente, all'atelier. Si situa allora il pittore nello spazio previsto, riconoscendo così che l'atelier contribuisce ad attribuire lo statuto d'artista al suo occupante (Bernier e Perrault, 1985). Attribuendo delle funzioni tradizionali a questo spazio, siano esse architettoniche o sociali nel suo ruolo d'intermediario con gli altri mediatori del mondo dell'arte, per esempio, gli autori precisano allora le aspirazioni e le relazioni del personaggio. L'atelier sembra necessario agli scrittori per proteggere il gesto creatore e continuare ad ammantarlo di mistero, in uno spazio chiuso al mondo esterno, dove l'opera viene alla luce. L'atelier appare, infine, ancora indispensabile come testimonianza del genio non riconosciuto dell'artista scomparso troppo presto, l'atelier si mostra racchiudendo le diverse fasi del progetto artistico del suo recente inquilino, delle bozze di opere ultimate. Se l'atelier sussiste, ciononostante, è invece multiplo e gli scrittori intendono la sua concezione rispetto ai diversi supporti che prendono parte al processo creativo, come i carnet di schizzi, per esempio. L'atelier, come nel XIX secolo, rimane un'estensione della persona dell'artista e partecipa alla raffigurazione della sua immagine in trasformazione.

**NOTE**

**1]** Sul ruolo dell'atelier rispetto all'esposizione, vedi Véronique Rodriguez, "L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre", Sociologie et sociétés, vol. 34, n.2, automne 2002 (publié à l'automne 2003), p.121-138.
**2]** Il censimento delle opere è stato effettuato a partire da cataloghi di biblioteche, cataloghi di editori, suggerimenti dei presenti alle comunicazioni e d'amici grandi lettori che ringraziamo tutti.

**BIBLIOGRAFIA**

Balzac Honoré de, "La Maison du chat-qui-pelote" (1829), dans La comédie humaine: Études de moeurs: scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec, pour ce volume, la collaboration de Pierre Barbéris, Madeleine Fargeaud, Anne-Marie Meininger, Roger Pierrot, Maurice Regard, Jean-Louis Tritter, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, vol.1, p.23-94.
Balzac Honoré de, "Le Chef-d'oeuvre inconnu" (1831), dans Georges Didi-Huberman, La peinture incarnée suivi de le Chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.133-156.
Benaquista T., Trois carrés rouges sur fond noir, Paris, Gallimard (Folio policier), 1990, p.234.
Bernier L. et Perrault I., L'Artiste et l'œuvre à faire, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, p.512.
Bissonnette L., Choses crues, Montréal, Boréal, 1995, p.144.
Blondeau D., Alice comme une rumeur, Lachine (Québec), Éditions de la Pleine Lune, 1996, p.226.
Buren D., "Fonction de l'atelier", Ragile, Recherches artistiques et théoriques, t.III "De l'art du regard de l'art", septembre 1979, p.72-77, aussi publié en anglais: Daniel Buren, "The Function of the Studio", October, vol. 10, automne 1979, p.51-58.
Goncourt Edmond et Jules de, Manette Salomon (1867), préface de Thierry Paquot, Paris, L'Harmattan (Les introuvables), 1993, p.444.
Gervais B., Oslo: roman, Montréal, XYZ éditeur (Romanichels), 1999, p.174.
Grainville P., L'atelier du peintre, Paris, Seuil (Points), 1988, p.414.
Hamelin L., Betsi Larousse ou L'ineffable eccéité de la loutre: roman, Montréal, XYZ (Romanichels), 1994, p.270.
Heinich N., Harald Szeemann: un cas singulier. Entretien, Paris, L'échoppe, 1995, p.74.
Heinich N. et Pollak M., "Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition: l'invention d'une position singulière", Sociologie du travail, vol.31, n.1, 1989, p.29-49.
Kauffmann J.P., La lutte avec l'Ange, Paris, Folio, 2001, p.336.
Kokis S., Le pavillon des miroirs, Montréal, XYZ (Romanichels), 1994, p.367.
Kokis S., L'Art du maquillage, Montréal, XYZ (Romanichels), 1997, p.368.
LÊ L., Les aubes, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p.192.
Le Guillou P., Les sept noms du peintre: vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg, Paris, Gallimard, 1997, p.392.

Le Touzé P., "Le peintre, nouvelle", dans Monique Chefdor (dir.), De la palette à l'écritoire, Nantes, Éditions Joca Seria, 1997, vol.1, p.225-230.
Nourissier F., L'empire des nuages, Paris, Grasset, 1974, p.498.
Pelletier, J.J., La Chair disparue: les gestionnaires de l'apocalypse - 1, Québec, Les éditions Alire, 1998, p.656.
Perec G., La vie mode d'emploi: romans, Paris, Hachette, 1978, p.699.
Poloni P., Des truites à la tomate, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2002, p.300.
Proulx M., Homme invisible à la fenêtre: roman, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1993, p.238.
Rezvani, L'origine du monde. Pour une ultime histoire de l'art à propos du "cas Bergamme", Arles, Actes sud, 2000, p.416.
Rodriguez V., "L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre", Sociologie et sociétés, vol. 34, n.2, automne 2002 (publié à l'automne 2003), p.121-138.
Rodriguez V., L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier, Ph.D. sociologie, Université de Montréal, 2001, p.474.
Rodriguez V., "L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIXe siècle", Revue d'art canadienne - Racar, vol.26, n.1-2, 1999 (publié à l'automne 2002), p.3-12.
Roumanes J.B., Adikia, Miniatures en prose, Montréal, Leméac, 1999, p.76.
Schmitt, Éric-Emmanuel, Lorsque j'étais une œuvre d'art, roman, Paris, Albin Michel, 2002, p.290.
Smithson R., "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968), dans Nancy Holt (éd.), The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations, New York (N.Y.), New York University Press, 1979, p.82-91.
Szeemann H., Écrire les expositions, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p.158.
Zola É., L'Oeuvre (1886), préface de Bruno Foucart, éd. établie et annotée par François Mitterand, Paris, Gallimard, 1983, p.498.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia




Revue Internationale en Sciences Humaines et Sociales















**Littératures et formes de socialisation**
**Panagiotis Christias (sous la direction de)**
M@gm@ vol.3 n.1 Janvier-Mars 2005

# L'ATELIER VU PAR LES LITTÉRAIRES APRÈS 1970: PERMANENCE OU CHANGEMENT DANS LE TRAVAIL DE L'ARTISTE CONTEMPORAIN?

## Véronique Rodriguez

vrodrig@cam.org
**Professeure d'histoire de l'art au Collège Ahuntsic à Montréal (Québec) depuis 1999; Elle a obtenu deux maîtrises en Histoire de l'art (Université de Rennes II Haute Bretagne, France [1989] et Université de Montréal [1993]), et un Ph.D. en sociologie à l'Université de Montréal [2001]; Ses recherches portent principalement sur l'histoire de l'art des XIXe et XXe siècle, plus particulièrement sur la sculpture et l'installation, la pratique de l'atelier et de l'exposition; Elle est membre de plusieurs associations professionnelles en histoire de l'art et en sociologie de l'art (AAUC, SCE, AISLF, ARC); Collabore depuis de nombreuses années avec plusieurs périodiques culturels québécois et français.**



En 1829, avec La Maison du chat-qui-pelote, Honoré de Balzac inaugure un nouveau genre qui sera largement suivi, en introduisant l'artiste comme personnage dans la littérature. Certains de ces récits, tels le Chef-d'Oeuvre inconnu (1831) de Balzac, Manette Salomon (1867) des Goncourt ou encore L'Œuvre (1886) de Zola, ont fait l'objet de plusieurs études. Nous nous sommes également déjà intéressés à ces Oeuvres en portant plus particulièrement notre attention sur les ateliers dans lesquels les écrivains campent les peintres et les sculpteurs. Par le biais d'un corpus d'ouvrages publiés en France au XIXe siècle et dont beaucoup avaient été négligés dans les études précédentes, nous avons montré que la conception de l'atelier d'artiste aménagé par le texte littéraire n'est pas vraiment propre à chaque écrivain (Rodriguez, 1999). Ces lieux de création comportent des traits typiques, constamment reproduits d'une histoire à l'autre, laissant même entrevoir une norme. Aussi, en plus de convoquer des invariants descriptifs, l'atelier est institué en portrait de l'artiste, évoquant une esthétique moderne ainsi qu'une mise en scène de la condition sociale de son occupant. Et, par ailleurs, nous avons établi qu'au XIXe siècle, les écrivains avaient pris en compte les transformations sociales de la production artistique qui leur étaient contemporaines pour les mettre en récit (Rodriguez, 2001).

**La remise en question de la production en atelier dans les années 1960**

En dehors de la littérature, les recherches que nous avons effectuées sur les conditions de travail artistique, et

plus particulièrement sur les ateliers d'artistes, nous ont permis de relever qu'à partir des années 1960, les créateurs en arts visuels ont profondément transformé la pratique de l'atelier. En effet, la multiplication des expositions et des musées, lieux du devenir et de la consécration de l'oeuvre, produit un bouleversement de la position de l'artiste dans le champ de l'art. L'influence grandissante de certains commissaires, dont la figure historique la plus célèbre est sans doute Harald Szeemann (Heinich et Pollak, 1989 - Heinich, 1995 - Szeemann, 1996), pousse des créateurs à se rebeller contre la scission entendue depuis le milieu du XIXe siècle entre la production et la diffusion de l'oeuvre. Relégués dans l'atelier, du côté de la production, les artistes perdent la mainmise sur l'Oeuvre dès qu'elle est terminée car elle sort de son lieu d'origine pour être confiée à d'auteurs acteurs du monde de l'art: marchand, conservateur, commissaire, collectionneur, etc. [1]

Dans les années soixante, il apparaît clairement aux artistes que l'atelier leur impose un rôle précis: ils sont ceux qui produisent l'oeuvre et qui s'en remettent nécessairement à d'autres pour sa distribution, à l'extérieur de l'atelier. Voulant alors prendre en charge la diffusion de l'oeuvre, des artistes organisent une opposition en adoptant des pratiques d'atelier transgressives. Certains refusent carrément de travailler dans ce lieu confortable, à l'abri des contraintes extérieures, pour produire en fonction des opportunités et des lieux d'exposition. L'oeuvre n'est plus déplaçable d'une exposition à l'autre, elle est créée pour un contexte précis de mise en vue. Mentionnons, par exemple, Daniel Buren (né en 1938) et Robert Smithson (1938-1973), deux artistes qui, en plus de leur pratique, appuient leur position par la publication d'articles (Bure, 1979 - Smithson, 1968). L'atelier traditionnel, en tant que lieu privé, espace physique de création fixe dans lequel l'artiste élabore régulièrement ou épisodiquement une œuvre, quelles qu'en soient les perspectives de diffusion, est transformé. Cette métamorphose, amorcée dans les années soixante, apparaît rétrospectivement comme une révision majeure des modalités de la production de l'oeuvre d'art.

**Problème, corpus et méthode**

En regard des liens établis antérieurement entre la situation artistique sociale du XIXe et les ateliers fictifs de la littérature à cette même période, nous sommes en mesure de nous demander si les écrivains, dans leurs mises en récit d'artistes à la fin du XXe siècle, intègrent les nouvelles conditions de production de l'œuvre d'art? Autrement dit, les auteurs de fiction se sont-ils adaptés à la réalité sociale artistique?

Pour répondre à cette question, qui ne semble pas avoir été explorée jusqu'à présent, tout en conservant un élément de comparaison avec nos recherches précédentes, nous nous sommes limités à un corpus littéraire d'expression française, refusant les traductions afin de ne pas trahir le vocabulaire de l'écrivain. Aussi, pour observer cette remise en question de l'atelier, nous avons uniquement étudié des récits publiés après 1970, autrement dit postérieurs à la transformation des modalités de production par les artistes. Par ailleurs, plusieurs romans liés à la situation des arts visuels à la Renaissance sont parus récemment. Nous les avons systématiquement évacué de notre analyse car ils ne peuvent rendre compte d'une re-formulation de l'atelier puisque l'histoire se déroule dans une temporalité antérieure à ses transformations. Notre corpus se compose donc de récits francophones dont l'action se situe après 1970, qui intègrent un artiste d'arts visuels et qui dressent le portrait de son espace de création [2]. À ce jour, notre corpus d'analyse comprend vingt récits.

Afin de dégager les modalités de la pratique artistique, nous avons procédé à une analyse qualitative de contenu des textes littéraires. Nous avons défini des catégories analytiques ainsi qu'instauré une grille d'analyse mixte à partir de nos études sur les récits du XIXe siècle. Dans ce cadre méthodologique, nous avons systématiquement étudié les caractéristiques des lieux de création fictifs afin de révéler si les écrivains avaient, explicitement, intégré les transformations de la pratique ou s'ils continuaient à installer l'artiste dans un mode de production relevant du XIXe siècle.

**Analyse et interprétation des résultats**

**Les disciplines artistiques**

Afin de mieux cerner dans quel environnement ces artistes créent, il convient tout d'abord de définir les disciplines artistiques qu'ils pratiquent car leur diversification dans seconde moitié du XXe siècle, liée aux nouveaux médias et à la multidisciplinarité, sous-tend différents lieux de production de l'oeuvre d'art. Dans notre corpus littéraire, en grande majorité, les artistes des fictions sont peintres. Nous trouvons cependant un photographe décrit comme un peintre à peine doué (Bissonnette), un dessinateur/illustrateur (Gervais) et quelques sculpteurs (Benacquista, Hamelin, Kauffmann, Kokis, Nourissier, Pelletier), mais tous ceux-ci restent bien souvent des personnages secondaires au récit. Deux exceptions liées à la pluridisciplinarité se démarquent: Schmitt met en scène Zeus-Peter Lama, à la fois peintre et sculpteur, alors que pour Franz Hutting, Perec ajoute à ces deux disciplines la performance avec une série de happenings. Cependant, dans les deux cas, les auteurs présentent avant tout leur personnage par sa production picturale. La figure artistique par excellence des arts visuels à la fin du XXe siècle demeure donc celle du peintre.

Ces artistes, qui persistent dans des disciplines traditionnelles, sont campés dans leur espace de création. Les peintres se répartissent en deux groupes: ceux qui se réfugient dans des ateliers à l'intérieur d'un édifice

(Benacquista, Blondeau, Grainville, Kauffmann, Le Guillou, Le Touzé, Nourissier, Poloni, Proulx, Roumanes) et ceux qui peignent sur le motif, que ce soit en plein air (Perec, Le Guillou), à la morgue (Kokis) ou au Palais des nains (Gervais). Les sculpteurs créent également dans des ateliers traditionnels (Benacquista, Hamelin, Kauffmann) ou dans des lieux à ciel ouvert lorsqu'ils nécessitent plus de place (Hamelin, Kokis). Le seul photographe du corpus a transformé son atelier en chambre noire (Bissonnette), lieu de production de l'œuvre. En dehors des ateliers ou de la pratique in situ, on voit par contre apparaître un nouveau lieu de fabrication de l'œuvre d'art, la salle d'opération de cliniques privées, lorsque les artistes créent du Body art à partir de corps humains (Pelletier, Schmitt).



**Les invariants de l'atelier fictif du XIXe siècle réifiés?**

Notre étude sur l'atelier dans la littérature au XIXe siècle a permis de dégager des invariants, que nous avons recherché dans le corpus de la fin du XXe siècle afin de vérifier s'ils réapparaissaient systématiquement. La difficulté d'accéder à un atelier d'artiste, remarquable dans la littérature du XIXe par les couloirs et des cours à traverser, les escaliers à monter, les portes à pousser, etc., nous avait incité à placer ce cheminement dans un rite liminaire initiatique, comme autant de frontières à franchir afin de préparer l'accession au monde de l'art moderne. Nous avons relevé que beaucoup de récits publiés après 1970 effectuent des ellipses de ces trajets. On entre plus rapidement dans les ateliers en passant directement de la rue à l'espace de l'artiste sauf dans quelques cas où le cheminement permet surtout d'insister sur le délabrement de l'édifice (Kauffman, Le Touzé, Proulx).



Les ateliers de peintres se situent généralement en hauteur, mais pas toujours dans les combles (Blondeau, Grainville, Kauffmann, Kokis, Lê, Le Guillou, Le Touzé, Perec, Proulx), parfois même au rez-de-chaussée (Benacquista, Nourrissier) ou en demi sous-sol pour les jeunes artistes (Kokis). Les lieux de création des sculpteurs demeurent aux rez-de-chaussée des édifices, sauf chez Kauffmann où l'artiste sculpte des anges dans les combles d'une chapelle sur le toit de l'église Saint-Sulpice, à Paris. Pour ce cas particulier, il semble que ce soit la localisation de l'atelier qui ait défini le sujet des sculptures, dans un édifice religieux et entre ciel et terre. De même, les ateliers du XXe ne sont plus que rarement dans des édifices cachés dans le tissu urbain. Les auteurs les situent géographiquement, indiquant le nom de la ville et même de la rue (sauf Le Touzé, Roumanes). Plusieurs des ateliers sont localisés dans les banlieues urbaines, peu accessibles sans voiture, néanmoins les indications sont données pour s'y rendre.

Cependant, tout comme au XIXe, l'atelier demeure un espace hors du monde. C'est un lieu de refuge et de retraite dans lequel l'artiste se retranche (Blondeau, Grainville, Kauffmann, Kokis, Lê, Le Guillou, Le Touzé, Nourissier, Poloni, Proulx, Roumanes). Cet isolement de l'artiste dans l'atelier est accentué dans plusieurs récits par sa localisation dans une impasse (Benacquista, Le Guillou, Kauffman, Nourissier, Schmitt). Le temps y semble suspendu. Généralement espace de silence, on n'y entend pas le voisinage ni la ville, à moins que la fenêtre soit ouverte (Le Guillou, Proulx). Par contre, dans tous les récits (sauf chez Kauffman à cause de la localisation des ateliers dans l'église), nous retrouvons un téléphone dans l'atelier, téléphone qui sonne inopinément. Le monde extérieur à la création n'est donc pas banni lorsque l'artiste occupe son espace; il apparaît plutôt comme une irruption à laquelle le créateur ne répond pas toujours.


M@gm@ ISSN 1721-9809
Indexed in DOAJ since 2002


Tous les écrivains, sans exception, accordent une attention particulière à la lumière dans l'atelier, caractéristique déjà remarquée dans la littérature du XIXe, alors liée à la position moderne des artistes qui refusaient la clarté du nord. Les auteurs de notre corpus présentement à l'étude situent toujours la source d'éclairage, qu'elle provienne d'une fenêtre, d'une verrière, d'une porte-fenêtre coulissante, d'une lucarne, d'une fenêtre en demi-lune, d'un puits de lumière, d'une chandelle, d'une lampe, de spots, de projecteurs, de néons, etc. Néanmoins, tous les artistes ne travaillent pas à la lumière naturelle (Benacquista, Kokis, Le Guillou). Certains ferment des rideaux (Kokis, Le Guillou, Le Touzé), des stores (Kokis), tamisent la lumière (Kauffmann) ou font carrément murer les baies vitrées (Le Guillou). Chez d'autres, les rayons du soleil ne pénètrent pas car les vitres sont sales (Kokis) ou parce que la végétation est trop dense (Le Guillou, Nourissier). Comme dans la littérature du XIXe, nous avons remarqué que le travail à la lumière artificielle caractérise également une position esthétique, les abstraits ayant davantage tendance à peindre à la lumière électrique que les figuratifs.

Dans notre corpus, nous avons aussi observé que les outils de la pratique artistique sont beaucoup moins décrits qu'au XIXe. On retrouve les chevalets, les palettes, les godets, les chiffons, les pinceaux, mais guère plus. Exit les essences, appuie-main, échelles, cartons de dessins, estrades, mannequins, fusains, sanguines, craies, encres, ciseaux, burins, selles, socles, sceaux d'eau, baquets de terre et caisses de plâtre fin, l'argile, la glaise, etc. Il y a beaucoup moins d'inflation du lexique dans la littérature au XXe, sauf lorsqu'une technique artistique peu répandue est décrite, comme la sculpture sur métal (Hamelin, Kokis) ou encore lorsqu'il s'agit de montrer que l'artiste vit dans le désordre (Benacquista, Le Guillou, Proulx). Mais encore, cette caractéristique des ateliers de la fin du XIXe est peu présente. Les auteurs vont plutôt montrer le détachement des artistes envers leur environnement immédiat en insistant sur les pinceaux séchés, les journaux déchirés, les chiffons maculés, la poussière accumulée, etc. (Benacquista, Le Guillou). Cette disparition du lexique spécialisé nous semble directement liée aux techniques artistiques des artistes de la fin

du XXe siècle, mais aussi aux transformations de leurs pratiques. Les artistes ne s'approvisionnent plus que rarement dans des magasins spécialisés, fréquentant plutôt les quincailleries, les centres de rénovation, les décharges publiques, etc. si bien que cela se répercute sur le vocabulaire de la pratique qui apparaît, à son tour, moins spécifique.

Si les outils disparaissent des ateliers littéraires, on retrouve par contre autant d'odeurs. Chez les peintres, ce sont principalement celles de la peinture (Benacquista, Kauffmann, Nourissier, Proulx), de la térébenthine (Blondeau, Grainville) au point de donner la nausée (Kokis), de toiles brûlées ainsi que de cadavres ou de viande pourrie (Le Guillou, Proulx). Chez les sculpteurs, on sent l'huile et la graisse (Benacquista, Kokis), liée aux objets métalliques qui s'y trouvent. Par contre, on ne retrouve plus les effluves des canapés en cuir, des différentes sortes de tabacs et d'encens, des parfums d'Orient du XIXe siècle. Seules sont demeurées les odeurs rattachées au métier de l'artiste.

Dans les ateliers du XIXe, nous avions aussi relevé la présence d'un ameublement qui comprenait systématiquement un miroir, un paravent, un canapé et un poêle. Dans les ateliers littéraires après 1970, le miroir et le paravent ont quasiment disparu. Le premier, qui servait à vérifier la justesse de la représentation picturale en perspective, a complètement perdu sa fonction avec la remise en question du paradigme de l'imitation en peinture. L'aspect révélateur du miroir persiste cependant chez Grainville, où le maître de l'atelier y jette un œil pour surveiller ses élèves. Aussi, le paravent est relégué aux oubliettes. Dans sa fonction de division de l'espace architectural, entre le logement de l'atelier, il est remplacé, dans les récits après 1970, par des bibliothèques, des réserves de toiles, des étagères, des armoires... tout un mobilier fonctionnel pour y ranger du matériel lié à la création. Le paravent avait aussi pour fonction de masquer le déshabillage du modèle et jouait un rôle particulier dans les épisodes sexuels. Si le paravent n'a plus cet usage, ce n'est certainement pas parce que l'atelier est devenu un lieu chaste. C'est le divan qui l'a récupéré, lieu sexuel de l'atelier par excellence. Les divans, les sofas ou les canapés sont décrits et qualifiés, avec la même force qu'au siècle dernier. Ils sont généralement en cuir, noir ou brun, moelleux, profonds, avec des coussins... On en retrouve dans tous les espaces. Ils ne servent pas qu'aux ébats sexuels, l'artiste s'y repose également, y invite les marchands, les collectionneurs et autres visiteurs à y prendre place. Le canapé demeure l'espace de la sociabilité par excellence. Par contre, le poêle à bois, qui retenait les invités dans l'atelier, est absent. Modernité oblige, on est passé au chauffage central, sauf chez Kauffmann où pour les ateliers, situés dans les combles d'une église, l'auteur note la présence d'une cheminée chez le sculpteur et d'un poêle chez la peintre. Les auteurs conservent quelques remarques sur la chaleur, mais elles ne prédominent pas autant que dans les ateliers de la bohême du XIXe où ce motif permettait de saisir la fortune ou la précarité de son occupant. Dans tous les récits du XXe étudiés, seul Le Guillou se soucie de la chaleur dans l'atelier et relève régulièrement la température dans l'espace de création, peut-être parce qu'il localise Erich Sebastian Berg dans des pays du nord de l'Europe, où le soleil et la chaleur ne semblent pas toujours au rendez-vous.

**De nouvelles caractéristiques collectives**

Si la comparaison des ateliers littéraires du XIXe siècle avec ceux de la fin du XXe siècle permet de noter la transformation ou la désuétude de certains invariants, on découvre par ailleurs que les écrivains ont quelque peu adapté l'atelier fictif à la production des artistes de leur temps en apportant des modifications inédites. Encore, ces métamorphoses des ateliers ne sont pas propres à chaque écrivain, nous dégageons à nouveau des récurrences d'un récit à l'autre.

Ainsi, au lieu de faire disparaître l'atelier, tout comme les pratiques artistiques le montrent depuis les années soixante, les écrivains les ont au contraire multipliés. Cependant, la prolifération des ateliers n'est pas l'invention des auteurs. Déjà, dans la pratique artistique du XIXe siècle, il arrivait régulièrement que des peintres ou des sculpteurs possèdent plusieurs ateliers simultanément afin de répondre aux commandes qui leur étaient adressées. Les artistes occupaient alors, en plus de leur espace personnel, un lieu, spécifiquement dédié à la réalisation de la commande, dont ils se débarrassaient une fois qu'elle était honorée. Les écrivains de la fin du XXe siècle reprennent cette pratique de multiplication des ateliers toutefois, au lieu d'en faire une situation temporaire, ils la rendent permanente. En effet, il est remarquable que l'artiste fictif ne se limite plus à un seul espace, dans lequel il reviendrait périodiquement parce que celui-ci constituerait la clé de voûte de sa création. Les personnages artistiques possèdent différents lieux, en même temps, qu'ils fréquentent selon les médiums ou les techniques de création qu'ils favorisent. Cela témoigne en partie d'une adaptation de l'artiste fictif à la réalité sociale artistique. En effet, les créateurs d'arts visuels ont liquidé l'atelier fixe pour adopter d'autres modalités de production qui reposent principalement sur le nomadisme, la fugacité et la collaboration. En s'adaptant précisément à chaque contexte d'exposition auquel ils sont invités, les artistes contemporains peuvent posséder simultanément plusieurs ateliers lorsqu'ils mènent plusieurs projet de front, cependant ils les liquident dès l'inauguration publique de l'oeuvre. La pratique dicte la multiplication des lieux de création et c'est ce qu'on retrouve dans la littérature de la fin du XXe siècle. Cette situation était quelque peu attendue des sculpteurs fictifs à cause des équipements spécifiques requis pour les différentes techniques et de la poussière produite par les étapes de production. On la constate par exemple chez Marc Carrière, qui fait de la soudure sur ses sculptures en métal dans une ancienne caserne de pompier et qui pratique la taille directe sur des arbres dans le bois près de son chalet (Proulx). Par contre, les peintres fictifs

aussi multiplient les espaces de création selon les médiums ou les dimensions des oeuvres. Perec, par exemple, signale que l'artiste franco-américain Franz Hutting travaille dans cinq ateliers: un grand atelier, dans son appartement à Paris, où se déroulent les happenings; un autre pour les portraits dans une petite pièce qu'il fait aménager dans la loggia du même appartement; un troisième dans un mas à Gattières, près de Nice, pour les grandes toiles; un quatrième en Dordogne, dans un château, pour les sculptures monumentales; et enfin un dernier dans un loft à New York, pour les dessins et gravures. L'artiste investit différents lieux selon les contraintes techniques de ses projets mais, au-delà de l'aspect de production de l'oeuvre, il apparaît également que le choix des villes privilégié l'inscrit aussi dans des réseaux artistiques. L'occupation de l'espace physique et géographique dépend donc de son métier.

Par ailleurs, même si un artiste produit des oeuvres inhabituelles pour le monde de l'art, comme c'est le cas de l'Adam Bis de Zeus-Peter Lama, l'auteur n'évacue pas l'atelier. Au contraire, Schmitt décrit l'appartement de Tazio Firelli qu'une opération chirurgicale a transformé en œuvre d'art, selon les caractéristiques de l'atelier moderne du sculpteur: au rez-de-chaussée, accès direct à l'extérieur, beaucoup de lumière naturelle, blancheur de l'espace, présence d'un canapé... Et, comme si ces précisions ne suffisaient pas, on y décrit l'artiste panser l'opéré de ses propres mains, peaufinant sa dernière création. Cette oeuvre se situe encore dans un atelier alors qu'elle aurait pu permettre d'installer un autre lieu afin d'accentuer cette marginalité créatrice.

En plus de la multiplication de ces ateliers physiques, quelques auteurs nomment atelier des cahiers de dessins et des carnets dans lesquels les artistes inscrivent des notes ou esquissent à grands traits. Le Guillou par exemple, lorsqu'il intègre des notes écrites par son personnage Erich Sebastian Berg, les intitule l' "atelier portatif". Ces notes et croquis poursuivent la création et introduisent clairement l'idée d'une mobilité de l'atelier, en dehors de toute infrastructure: murs, verrière, chevalet, etc. Deviendrait atelier tout lieu de création, quelle que soit sa forme, dès qu'un artiste l'endosse. En cela, les écrivains de la fin du XXe siècle se rapprochent de la pratique sociale artistique contemporaine, l'artiste portant l'atelier en lui, le matérialisant lorsque c'est nécessaire.

En dehors de la prolifération des ateliers, nous avons également observé l'apparition de modalités de création collective, ce qui ne figurait pas non plus dans la littérature du XIXe siècle. C'est principalement lorsque les écrivains imaginent des oeuvres qui sortent des disciplines traditionnelles (peinture et sculpture) que la collaboration s'impose (Pelletier Schmitt). En cela, les littéraires intègrent les principes de l'art conceptuel, qui se répand à partir des années 60, pour lequel l'idée est primordiale; la fabrication de l'œuvre, facultative, pouvant alors être déléguée à d'autres. Afin de voir son idée originale réalisée, l'artiste peut faire appel à différents experts (informaticien, maquettiste, photographe, graveur, cuisinier, électricien, couturier, etc.), dépendant des projets à concrétiser. Dans notre corpus à l'étude, cette dissociation de la conception et de la fabrication de l'oeuvre se retrouve peu hormis les récits sur le Body art, où un personnel médical important réalise les greffes et la migration des organes d'un corps à l'autre. Dans les autres livres, les artistes continuent de créer de leurs propres mains, sans aide extérieure, ce qui est loin d'être la situation dominante dans la réalité sociale artistique contemporaine.

Enfin, le dernier élément notable que l'on retrouve régulièrement dans ces récits francophones postérieurs à 1970, concerne l'exposition dans l'atelier, voire sa muséification. Dans les textes du XIXe siècle, l'exposition est extérieure à l'atelier. Elle se tient au Salon, ce qui a d'ailleurs donné lieu à de longues descriptions de cette manifestation artistique parisienne ou, quelques fois mais rarement, un tableau est montré dans une vitrine. Cette position littéraire est contemporaine des transformations sociales. C'est dans la seconde moitié du XIXe qu'est opérée une dissociation entre la production de l'oeuvre, dans l'atelier, et sa diffusion, dans les expositions, qu'elles aient lieu dans des musées ou dans des galeries. Pour contester le mode de présentation de quelques-uns de ses tableaux, noyés dans l'accrochage de la présentation collective, Gustave Courbet (1819-1877), le premier, a sorti l'exposition individuelle de l'atelier. En 1855, dans un espace distinct qu'il fait construire expressément pour l'occasion, le peintre exhibe son projet artistique, aux portes du Palais des Beaux-arts de l'Exposition Universelle à Paris. Cette position inaugurale de Courbet, largement suivie, a fait de l'atelier le lieu d'origine de l'œuvre d'art, espace dominé par l'artiste, contrairement aux lieux de diffusion où de nouveaux intermédiaires se sont peu à peu multipliés entre l'œuvre et le collectionneur, notamment les marchands et les conservateurs.

La remise en question du rôle de ces médiateurs dans les années 60 pousse les artistes à adopter des pratiques de diffusion, dans leur atelier même. Ils le transforment occasionnellement en oeuvre d'art ou plus simplement, ils y organisant une exposition de leurs oeuvres. Les écrivains de notre corpus, s'ils n'ont pas rayé l'atelier des pratiques artistiques qu'ils imaginent, ont par contre intégré son rôle dans la diffusion des oeuvres, que ce soit du vivant de l'artiste ou après sa mort. On retrouve par exemple des expositions dans les ateliers (Grainville). Davantage, certains sont carrément muséifiés, mausolées de la mémoire de l'artiste. Ils sont généralement conservés et entretenus par un parent, par exemple la mère de l'artiste décédé trop jeune (Benacquista) ou encore la mère de l'artiste qui a renoncé à une carrière (Lê) et décrivent une visite guidée. L'atelier apparaît véritablement comme le reliquaire de l'oeuvre (Kauffmann, Le Guillou). Le lieu d'origine de l'oeuvre devient l'espace par excellence où montrer le génie artistique parce qu'il y prend sa source

(Kauffmann), et ne peut en être dissocié. En intégrant l'exposition à l'espace de production, les littéraires sont sensibles au déplacement opéré par les artistes dans le domaine de la diffusion de l'art à partir des années 60.

**Conclusion**

La lecture de ces récits d'expression française, publiés après 1970, nous permet donc de conclure que les transformations de la pratique artistique des années 60 n'ont pas complètement été intégrées par les littéraires. Les récits témoignent encore d'un décalage par rapport à la pratique sociale artistique car, malgré l'apparition de plusieurs disciplines ainsi que la multiplication de lieux de création et de production qui en sont la conséquence, très peu d'écrivains ont évacué l'atelier fixe dans lequel l'artiste crée de ses propres mains et où il retourne périodiquement, quelles que soient les perspectives de diffusion de son oeuvre.

La présence de l'atelier semble toujours indispensable aux écrivains, et ce, à plusieurs égards. Tout d'abord, comme la figure d'artiste convoquée par les littéraires demeure la plupart du temps un peintre de chevalet plutôt qu'un artiste numérique, un performeur ou encore un vidéaste, la discipline du créateur fictif demeure liée, traditionnellement à l'atelier. On installe alors le peintre dans l'espace attendu. Aussi, il est reconnu que l'atelier contribue à attribuer le statut d'artiste à son occupant (Bernier et Perrault, 1985). En allouant des fonctions traditionnelles à cet espace, qu'elles soient architecturales ou sociales dans son rôle d'intermédiaire avec les autres médiateurs du monde de l'art par exemple, les auteurs précisent alors les aspirations et les relations du personnage. Troisièmement, l'atelier semble nécessaire aux écrivains pour abriter le geste créateur et continuer de l'entourer de mystère, dans un espace fermé au monde extérieur, d'où l'œuvre jaillit. Enfin, l'atelier apparaît encore indispensable pour témoigner du génie non reconnu de l'artiste disparu trop tôt, l'atelier s'expose en renfermant les diverses étapes du projet artistique de son ancien locataire, des croquis aux oeuvres terminées. Cependant, si l'atelier demeure, il est par contre multiple et les écrivains étendent sa conception aux divers supports qui prennent part au processus créateur, tels les carnets de croquis par exemple. Finalement, tout comme au XIXe, l'atelier demeure une extension de la persona de l'artiste et participe à en dresser son portrait en transformation.

**NOTES**

**1]** Sur le rôle de l'atelier par rapport à l'exposition, voir Véronique Rodriguez, "L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'œuvre", Sociologie et sociétés, vol. 34, n.2, automne 2002 (publié à l'automne 2003), p.121-138.
**2]** Le recensement des ouvrages s'est effectué à partir de catalogues de bibliothèques, de catalogues d'éditeurs ainsi que de recommandations d'auditeurs lors de communications et d'amis grands lecteurs que nous remercions tous ici.

**BIBLIOGRAPHIE**

Balzac Honoré de, "La Maison du chat-qui-pelote" (1829), dans La comédie humaine: Études de moeurs: scènes de la vie privée, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex avec, pour ce volume, la collaboration de Pierre Barbéris, Madeleine Fargeaud, Anne-Marie Meininger, Roger Pierrot, Maurice Regard, Jean-Louis Tritter, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1976, vol.1, p.23-94.
Balzac Honoré de, "Le Chef-d'oeuvre inconnu" (1831), dans Georges Didi-Huberman, La peinture incarnée suivi de le Chef-d'oeuvre inconnu par Honoré de Balzac, Paris, Éditions de Minuit, 1985, p.133-156.
Benaquista T., Trois carrés rouges sur fond noir, Paris, Gallimard (Folio policier), 1990, p.234.
Bernier L. et Perrault I., L'Artiste et l'œuvre à faire, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1985, p.512.
Bissonnette L., Choses crues, Montréal, Boréal, 1995, p.144.
Blondeau D., Alice comme une rumeur, Lachine (Québec), Éditions de la Pleine Lune, 1996, p.226.
Buren D., "Fonction de l'atelier", Ragile, Recherches artistiques et théoriques, t.III "De l'art du regard de l'art", septembre 1979, p.72-77, aussi publié en anglais: Daniel Buren, "The Function of the Studio", October, vol. 10, automne 1979, p.51-58.
Goncourt Edmond et Jules de, Manette Salomon (1867), préface de Thierry Paquot, Paris, L'Harmattan (Les introuvables), 1993, p.444.
Gervais B., Oslo: roman, Montréal, XYZ éditeur (Romanichels), 1999, p.174.
Grainville P., L'atelier du peintre, Paris, Seuil (Points), 1988, p.414.
Hamelin L., Betsi Larousse ou L'ineffable eccéité de la loutre: roman, Montréal, XYZ (Romanichels), 1994, p.270.
Heinich N., Harald Szeemann: un cas singulier. Entretien, Paris, L'échoppe, 1995, p.74.
Heinich N. et Pollak M., "Du conservateur de musée à l'auteur d'exposition: l'invention d'une position singulière", Sociologie du travail, vol.31, n.1, 1989, p.29-49.
Kauffmann J.P., La lutte avec l'Ange, Paris, Folio, 2001, p.336.
Kokis S., Le pavillon des miroirs, Montréal, XYZ (Romanichels), 1994, p.367.

Kokis S., L'Art du maquillage, Montréal, XYZ (Romanichels), 1997, p.368.
LÊ L., Les aubes, Paris, Christian Bourgois éditeur, 2000, p.192.
Le Guillou P., Les sept noms du peintre: vies imaginaires d'Erich Sebastian Berg, Paris, Gallimard, 1997, p.392.
Le Touzé P., "Le peintre, nouvelle", dans Monique Chefdor (dir.), De la palette à l'écritoire, Nantes, Éditions Joca Seria, 1997, vol.1, p.225-230.
Nourissier F., L'empire des nuages, Paris, Grasset, 1974, p.498.
Pelletier, J.J., La Chair disparue: les gestionnaires de l'apocalypse - 1, Québec, Les éditions Alire, 1998, p.656.
Perec G., La vie mode d'emploi: romans, Paris, Hachette, 1978, p.699.
Poloni P., Des truites à la tomate, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2002, p.300.
Proulx M., Homme invisible à la fenêtre: roman, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1993, p.238.
Rezvani, L'origine du monde. Pour une ultime histoire de l'art à propos du "cas Bergamme", Arles, Actes sud, 2000, p.416.
Rodriguez V., "L'atelier et l'exposition, deux espaces en tension entre l'origine et la diffusion de l'oeuvre", Sociologie et sociétés, vol. 34, n.2, automne 2002 (publié à l'automne 2003), p.121-138.
Rodriguez V., L'exacerbation de la valeur d'exposition et la dévalorisation du métier de l'artiste, leurs incidences sur les transformations de l'atelier, Ph.D. sociologie, Université de Montréal, 2001, p.474.
Rodriguez V., "L'atelier institué en portrait de l'artiste moderne dans la littérature du XIXe siècle", Revue d'art canadienne - Racar, vol.26, n.1-2, 1999 (publié à l'automne 2002), p.3-12.
Roumanes J.B., Adikia, Miniatures en prose, Montréal, Leméac, 1999, p.76.
Schmitt, Éric-Emmanuel, Lorsque j'étais une œuvre d'art, roman, Paris, Albin Michel, 2002, p.290.
Smithson R., "A Sedimentation of the Mind: Earth Projects" (1968), dans Nancy Holt (éd.), The Writings of Robert Smithson. Essays with illustrations, New York (N.Y.), New York University Press, 1979, p.82-91.
Szeemann H., Écrire les expositions, Bruxelles, La lettre volée, 1996, p.158.
Zola É., L'Oeuvre (1886), préface de Bruno Foucart, éd. établie et annotée par François Mitterand, Paris, Gallimard, 1983, p.498.

M@GM@ ISSN 1721-9809
International Protection of Copyright and Neighboring Rights

Periodico elettronico fondato e diretto dal Sociologo Orazio Maria Valastro
Testata registrata n.27/02 del 19/11/02 Registro Stampa del Tribunale di Catania
Redazione: via Pietro Mascagni n.20, 95131 Catania-Italia
Direttore Responsabile: Orazio Maria Valastro
Iscritto all'Albo Speciale dell'Ordine dei Giornalisti di Sicilia
Periodico diffuso tramite l'host SARL OVH con sede a Roubaix in Francia